

LA FEMME
DANS
LE THEATRE D'IBSEN

THÈSE

PRÉSENTÉE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ
A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR
FRIEDERIKE REINECKER

PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—
1912

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

LA FEMME

DANS LE THÉÂTRE D'IBSEN



Digitized by the Internet Archive
in 2026

LA FEMME
DANS
LE THEATRE D'IBSEN
THÈSE

PRÉSENTÉE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ
A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR
FRIEDERIKE REINECKER



PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108
—
1912

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

A MON FIANCÉ

AVANT-PROPOS

La question féministe tient une place importante dans le théâtre d'Ibsen. Plusieurs auteurs l'ont étudiée spécialement. En 1893, parut à Milan La donna nelle operedi Henrik Ibsen, par Boccandi. Mme Lou-Andreas Salome fit paraître, à Berlin, en 1906, Ibsens Frauengestalten. M. Émil Bünning publia, en 1910, une brochure intitulée : Die Frau im Drama Ibsens. L'ouvrage de Mme Salome est une intéressante étude psychologique sur les six principaux personnages féminins dans Ibsen. La brochure de M. Bünning est un résumé de la question féministe contenue en général dans le théâtre d'Ibsen.

Il nous semble pourtant qu'on ait une certaine tendance à voir dans Ibsen le féministe par excellence qui plaide ardemment l'indépendance absolue de la femme, afin d'obtenir pour elle les droits de l'homme dans la vie sociale. Ibsen est célèbre en sa qualité de champion de l'individualisme. Quelques-uns de ses drames, tels que la Maison de Poupée, les Revenants, contribuent tout spécialement à lui mériter ce titre, surtout en ce qui concerne la question féministe. Pourtant, pour connaître le fond de la pensée d'un auteur, il ne faut pas s'arrêter à quelques-unes de ses idées paradoxales et en tirer une formule, mais il faut considérer son œuvre dans son ensemble.

Bien qu'Ibsen prétende à plusieurs reprises n'avoir voulu peindre que des personnages pris dans la vie réelle, il est certain que cet esprit rationnel a écrit sous l'influence d'une doctrine déterminée. Sa manière de procéder consiste à nous montrer ses personnages sous la forme la plus réaliste, afin de mettre en relief leurs qualités et leurs défauts, pour en faire ressortir sa doctrine morale.

L'œuvre d'Ibsen peut être considérée comme un tableau immense où chaque personnage a sa physionomie particulière. Malgré cela, l'unité la plus complète existe dans ce tableau, car la personnalité de l'auteur règne sur l'ensemble et soumet les personnages à sa puissance individuelle. L'œuvre de l'interprète est de découvrir la genèse de ce monde énigmatique que sont les protagonistes d'Ibsen, pour connaître le caractère fondamental des intentions de l'auteur. L'argument en faveur de la question féministe existe à l'état flottant dans ce tableau, mais il est enveloppé d'une atmosphère mystérieuse. Nous nous sommes proposé de pénétrer ce mystère pour découvrir l'argument principal de la pensée ibsénienne sur la question féministe.

Après avoir acquis une connaissance approfondie de la vie et de l'œuvre d'Ibsen, nous avons étudié de près les principaux livres écrits sur Ibsen ; tels que les ouvrages de MM. Roman Wærner, Henrik Jaeger, Georges Brandes, Gustave Ehrhard, Émil Reich. De plus, nous avons suivi pendant quatre semestres le cours que M. Verrier a fait sur Ibsen à la Sorbonne, et nous sommes heureux de pouvoir adresser tous nos remerciements à M. Verrier pour les renseignements précieux qu'il a eu l'amabilité de nous fournir et qui ont rendu notre ouvrage moins imparfait.

LA

FEMME DANS LE THÉÂTRE D'IBSEN

INTRODUCTION

Henrik Johan Ibsen naquit le 20 mars 1828, à Skien en Norvège. Il était le fils aîné d'un riche commerçant Knut Henriksen Ibsen. La maison où il vit le jour avait pour singulier voisinage l'église, le pilori, la prison et une maison d'aliénés. Tout enfant, Ibsen était renfermé et aimait la solitude. Son penchant vers le mysticisme se révéla très tôt, car le jeune Ibsen s'occupa pendant ses heures de liberté à faire de la magie. Passons rapidement en revue les principales influences qui ont exercé une empreinte sur la formation de son caractère. Lorsque Ibsen eut huit ans, son père fit banqueroute et ce désastre porta un coup fatal au développement intellectuel de l'enfant. Son éducation fut négligée, et déjà, à l'âge de quinze ans, en 1844, le jeune homme fut forcé d'abandonner la maison paternelle pour gagner sa vie. Son désir de se faire peintre resta une chimère, et le jeune Ibsen entra d'abord chez le pharmacien I. A. Reimann à Grimstad. Chez son successeur Lars Nielsen, Ibsen travaillait comme employé. Après la publication de son premier drame *Catilina*, il alla à Kristiania et se prépara à l'école de Heltberg pour les études universitaires. Il échoua à l'examen et abandonna l'idée d'obtenir son immatriculation à l'Université. Par hasard, il fit la connaissance d'Ole Bull, et celui-ci lui procura une situation de dramaturge au théâtre norvégien de

Bergen, où il fut engagé en 1852. Une lettre d'Ibsen à A. P. Hansen donne quelques indications précieuses sur sa vie littéraire dans sa jeunesse : « Quand j'écrivais *Catilina*, j'habitais une petite ville où je n'avais, pour me délivrer de tout ce que je sentais bouillonner au dedans de moi, d'autre moyen que de commettre des farces et des fredaines. Je scandalisais les dignes citoyens incapables de rien comprendre aux idées qui s'agitaient dans mon cerveau. *Madame Inger à Ostraat*, est la conséquence d'une liaison amoureuse très vite nouée et brusquement rompue. Au même épisode, se rattachent de menues poésies, telles que « Fleurs des « champs et plantes d'appartement, Chant d'oiseau, etc. ». Et un peu plus loin : « C'est seulement après mon mariage que ma vie prit un sens plus noble et plus élevé. Une longue pièce de vers intitulée *Sur les hauteurs* en est la première manifestation¹. » La liaison amoureuse dont Ibsen parle est au fond un événement peu important. Il s'agit d'une demoiselle Henrikke Holst dont Ibsen fut vivement épris. Ce qu'il y a de plus tragique dans ce drame d'amour, c'est qu'Ibsen se sauva à l'approche du père de la jeune fille, un jour qu'il se promenait seul avec elle. Néanmoins, Henrikke Holst fut le modèle d'Eline Gyldenloeve dans *Madame Inger à Ostraat*. Un événement d'une grande importance pour Ibsen fut son mariage avec Susanne Daac-Thoresen. Il fit sa connaissance dans la maison du père de la jeune fille, le pasteur Hans Conrad Thoresen, le 7 janvier 1856. En 1857, on célébra les fiançailles des jeunes gens, et en automne de l'année 1858, leur mariage eut lieu à Bergen. Le 23 décembre 1859, Susanne Ibsen donna la vie à un fils qui fut appelé Sigurd, nom du héros des *Guerriers à Helgeland*. Après son mariage, Ibsen vécut à Kristiania, et les sept ans qu'il y passa furent pour lui un temps de grande misère. Déjà, lorsqu'il avait quitté Bergen, il

1. Lettres d'Ibsen à ses amis, traduites par Mme Martine Rémusat, 1906. Lettre à A. P. Hansen, le 28 octobre 1870, p. 107.

avait des dettes qui augmentèrent de plus en plus à Kristiania, car le traitement qu'il y recevait en sa qualité de directeur artistique du théâtre norvégien était trop minime pour faire vivre une famille. Ibsen se sentit profondément découragé à cette époque. Il buvait et serait tombé dans la déchéance, sans l'énergie de sa femme qui le retint. Enfin, le 12 septembre 1863, il obtint de l'État une bourse de voyage. Ce furent autant les événements politiques que sa misère qui décidèrent Ibsen à dire adieu à son pays natal. Au printemps de l'année 1864, il partit pour Rome. Il s'expatria pour être libre et pour se détacher de l'État norvégien. Il fut indigné de l'indifférence des Norvégiens qui abandonnaient leurs frères danois dans la lutte contre les Allemands. Sous le ciel d'Italie, Ibsen retrouva son équilibre moral, et il dit de lui-même que c'est à distance qu'il a su juger les événements politiques de son pays et le caractère norvégien en général¹. En 1868, Ibsen quitta l'Italie pour séjourner à Dresde. Le désir de donner à son fils une bonne éducation intellectuelle décida Ibsen à se fixer en Allemagne. Le 13 avril 1875, il quitta Dresde pour aller à Munich. Il resta en Bavière pendant vingt-trois ans. Deux voyages en Italie eurent lieu à cette époque. Ibsen y séjourna de 1878 à 1879 et de 1880 à 1885. Pendant les vingt-sept ans de son expatriation volontaire, deux fois Ibsen vint revoir sa patrie. Lors de sa visite à Kristiania, en 1874, il vit avec joie que l'antipathie, que ses compatriotes avaient autrefois pour lui, avait entièrement disparu. Pourtant, Ibsen n'aurait pas voulu rester dans son pays natal. Dans une lettre à son ami Bjoernson, il expose les sentiments de gêne et de malaise qui le firent souffrir en Norvège. Il a cru étouffer dans l'atmosphère conventionnelle de son pays. Ses concitoyens le

1. Lettre à Laura Peterson. Dresde, le 11 juin 1870, p. 103. « Nous voyons plus nettement à distance ; car les détails troublent la vision. Pour bien juger, nous devons nous éloigner de l'objet de notre examen. On décrit mieux l'été un jour d'hiver. »

regardaient dans les rues comme une chose étrange et les regards pesaient sur lui comme une lourde chaîne. Une seconde visite en Norvège, en 1885, lui causa une déception profonde. Mais cette visite lui donna l'occasion d'étudier de près la situation politique de son pays et le caractère norvégien en particulier. Dans ses heures de souffrance, Ibsen prit souvent la résolution de ne jamais plus remettre le pied sur le sol de sa patrie et de s'en détacher entièrement. Pourtant, sa colère passée, il ne pouvait s'empêcher de l'aimer. En 1891, Ibsen, se décida à rester à Kristiania. Ce furent surtout des intérêts pécuniaires qui le poussèrent à cette résolution; cependant, il a toujours aimé la Norvège et surtout la mer. Son désir de vivre au bord de la mer est exprimé à plusieurs reprises dans ses lettres. Il fut réalisé quand Ibsen eut atteint l'apogée de sa gloire, mais il n'y trouva pas une entière tranquillité de cœur. Son âme errait dans les pays étrangers où il avait été heureux. Le 15 mars 1900, il eut une légère attaque d'apoplexie; il en eut une nouvelle plus sérieuse à la fin de janvier 1901. En 1906, le 23 mai, dans l'après-midi, vers deux heures et demie, Ibsen mourut dans les bras de sa femme.

Ibsen est enterré au cimetière de la Rédemption à Kristiania où le grand solitaire a trouvé une place digne de lui au milieu d'une large pelouse. Sur sa tombe, on ne lit que deux mots: Henrik Ibsen. Une main de travailleur qui lève un marteau est gravée sur l'obélisque de sa tombe; elle est le symbole de l'œuvre du grand réformateur.

Un des plus grands mérites d'Ibsen est de nous avoir révélé l'âme de la femme avec un art tout à fait nouveau et particulier. Nous verrons par l'étude suivante l'évolution de la question féministe dans le théâtre d'Ibsen et nous remarquerons l'intéressante métamorphose qu'Ibsen a subie lui-même. Dès le début de sa carrière, il sentait qu'il avait la mission d'être un apôtre de l'humanité. Son pessimisme naturel lui faisait voir les choses telles

qu'elles existent dans la vie réelle. Il attaquait ce que le monde adore comme l'idéal; et avec un fanatisme impitoyable, Ibsen dépouillait cet idéal de son auréole, de tout ce qu'il avait de faux et de romanesque, et souvent il n'en restait qu'une triste chimère. Dès le début, on voit distinctement que cet apôtre obstiné de la vérité cherche un idéal, dont il n'a pas encore une idée nette. Dans une sorte d'hallucination, il semble voir un monde meilleur dominé par la vérité suprême, où les hommes sont nobles, et où la femme pure, la femme idéale est adorée sous un baldaquin royal. Mais ce ne sont encore là que les rêves confus d'un jeune poète qui erre dans le labyrinthe de ses pensées. Qu'est-ce que le monde meilleur? et les hommes nobles? et la femme idéale? Ce sont là les questions qui ont occupé Ibsen durant toute sa vie. La vérité marchait au-devant de lui et brandissait sa bannière. Ébloui par sa lumière, Ibsen la suit, et nous verrons comment il se dégagera de plus en plus de tout ce qui l'empêche de pénétrer dans le fond des choses. Il nous a montré les hommes tels qu'ils existent dans la vie réelle; plus encore : il nous a révélé leurs pensées les plus secrètes, leurs désirs les plus cachés, en un mot, grâce à Ibsen, nous avons pu jeter un regard dans les profondeurs de l'âme humaine.

Ibsen a su peindre l'âme de la femme avec toutes ses nuances les plus subtiles. La précision avec laquelle Ibsen l'a analysée est d'autant plus surprenante que l'âme féminine est une énigme qui s'enveloppe dans une obscurité impénétrable pour échapper au regard trop perçant du psychologue. Plus que l'homme, la femme est obligée de se conformer strictement à la règle universelle qui enchaîne ses penchants individuels. Il est rare qu'une femme dévoile entièrement ses pensées et ses désirs les plus secrets. D'une part, elle craint d'être mal comprise, et, d'autre part, elle se complait souvent dans son rôle d'ange ignorant les côtés vils de la vie. Lorsqu'on étudie l'œuvre d'Ibsen, on pourrait supposer que le poète a connu de très près un grand nombre de femmes qui, dans l'intimité

de l'amitié, lui ont dévoilé leur âme. De cette façon, on pourrait s'expliquer la multiplicité des caractères féminins dans le théâtre d'Ibsen. Il n'en est rien cependant. Ibsen était un solitaire et il n'y a qu'une seule femme qui ait joué un rôle important dans sa vie, c'est sa femme. Nous parlerons tout à l'heure des influences extraordinaires qu'elle exerça sur son mari. Nous pouvons rechercher en outre si les productions littéraires de son époque n'ont pas exercé une influence sur les conceptions d'Ibsen.

Les poètes les plus célèbres en Scandinavie, avant Ibsen, sont Oehlenschlaeger, Wergeland et Welhaven ; mais aucun d'eux ne s'est fait remarquer dans le domaine du féminisme. Les héroïnes de leurs œuvres furent des types traditionnels de la femme, telle que se la représentent ceux qui voient dans la femme un être sans personnalité. Ibsen eut un précurseur dans la personne de l'écrivain Camilla Collet. Camilla Collet était la sœur de Wergeland et l'amie de Welhaven. Elle fut la première en Norvège qui mit en discussion le problème du mariage. En 1855, elle fit paraître un roman intitulé *les Filles du préfet*. Dans ce roman, Camilla Collet fit une campagne en faveur du mariage d'inclination. A son avis, le vrai mariage ne peut avoir qu'une seule base : l'amour. Il faut que la jeune fille choisisse de son plein gré l'homme auquel elle appartiendra. Toute union qui a pour cause un intérêt pécuniaire est à condamner, et les parents ne devraient pas s'opposer à un mariage d'amour de leurs enfants. Il est à remarquer que l'auteur fait allusion à ce que la jeune fille ne devrait pas être élevée uniquement en vue du mariage, mais qu'elle devrait tendre à une situation indépendante dans la vie. Cette idée deviendra le point le plus important de la question féministe soulevée dans *les Soutiens de la société*. Ibsen avait lu le roman de Camilla Collet, et, sous l'influence de sa lecture, il écrivit sa *Comédie de l'Amour*. Par exemple, la comparaison qu'il fait dans sa pièce entre l'amour et le thé est empruntée aux *Filles du préfet*. L'influence de Camilla Collet sur Ibsen fut

d'autant plus grande qu'elle devint l'amie intime de la femme du poète. Ibsen lui emprunta quelques traits de caractère pour sa Svanhild dans *la Comédie de l'Amour*; car Camilla Collet se trouva placée entre son mari le professeur Collet et Welhaven, comme Svanhild entre Gulstad et Falk.

Parmi les femmes qui ont exercé une certaine influence sur Ibsen, il est naturel que nous nommions en premier lieu sa mère Maria Cornélia Altenburg, la mère d'Ibsen, était la fille d'un riche commerçant d'origine allemande. Elle avait vingt-six ans quand elle épousa Knut Henriksen Ibsen, le 1^{er} décembre 1825. Le père d'Ibsen était gai et spirituel et aimait à donner des fêtes où il s'amusait avec ses amis. Ibsen ressemble plutôt à sa mère; il a hérité de son caractère sérieux et renfermé; comme elle, il aimait la solitude. Il a dépeint sa mère dans plusieurs de ses drames. Dans *Inga* [*les Pré-tendants à la couronne*], Ibsen fait l'apothéose de son dévouement et de sa bonté, et quand il nous fait dans *Peer Gynt* le tableau de la misère d'Aase, nous sentons que de telles scènes ont été vécues par Ibsen lui-même. En voyant souffrir sa mère héroïquement après le désastre de 1836, l'estime pour la femme s'est imprimée dans son âme. Ce souvenir est la seule influence qu'Ibsen reçut de sa mère, car étant parti très jeune de la maison paternelle, il s'éloigna de plus en plus de ses parents. Ayant à lutter lui-même contre la misère, il ne pouvait les secourir. Ses visites chez eux cessèrent bientôt. Lorsque enfin Ibsen fut célèbre, il était devenu un étranger pour ses parents, et il n'avait rien de commun avec l'esprit qui régnait à la maison paternelle. Sa mère mourut en 1869 et son père la suivit dans la tombe en 1877, lorsque Ibsen était déjà à l'apogée de sa gloire.

Sa sœur Hedwige fut la seule de ses parents avec laquelle Ibsen resta lié. Née en 1832, elle se maria avec le capitaine Stousland à Skien. Elle était d'une nature douce et croyante. Ibsen semble avoir eu une grande affection pour elle. Il lui confia ses désirs et ses espoirs

lors d'une de ses visites à Skien quand il avait vingt ans. Le charmant personnage d'Hedwige dans *le Canard sauvage* eut pour modèle cette sœur telle qu'Ibsen l'avait vue dans son enfance.

Mais celle qui a exercé une influence très importante sur Ibsen, c'est la femme de l'écrivain, comme nous l'avons déjà dit.

Susanne Daac-Thoresen est née le 26 juin 1836, et elle avait vingt-deux ans lorsqu'elle devint la femme d'Ibsen. Elle perdit sa mère à l'âge de cinq ans, et le jour où son mariage était fixé, son père mourut subitement. Le mariage fut célébré une semaine plus tard dans l'intimité¹. Sa belle-mère, Magdalène Thoresen eut quelque succès comme écrivain. Trois de ses drames furent joués sous la direction d'Ibsen au théâtre de Bergen. Ibsen et sa femme restèrent intimement liés avec Mme Thoresen; l'amour que Susanne avait pour elle a quelque ressemblance avec l'affection profonde que Hilde Wangel éprouve pour sa belle-mère Ellida.

Susanne Ibsen n'a jamais essayé d'écrire elle-même, mais nous savons aujourd'hui qu'Ibsen ne serait pas arrivé à la gloire s'il n'avait pas eu sa femme à ses côtés. En effet, les qualités de Susanne complétèrent celles de son mari; elle était celle qu'il fallait à Ibsen pour le soutenir et l'encourager dans sa lutte contre la vie. Au temps de sa misère, en 1863, c'est elle qui empêcha son mari de succomber complètement au désespoir. Sa tâche de Valkyrie qui accompagne son héros dans tous les combats n'a pas été facile. Mme Susanne remplissait ce devoir avec un héroïsme admirable. Avec les maigres ressources dont elle disposait, elle réussit à rendre la vie supportable à son mari. Elle avait un caractère ferme et énergique, presque masculin, auquel se joignait har-

1. Remarquons que beaucoup d'héroïnes, dans les drames d'Ibsen, partagent le sort de Susanne. Dans leur enfance, Hedda, Ellida, Rebekka, Nora, Dina Dorp perdent leurs mères.

monieusement une heureuse droiture d'esprit. Un jugement intéressant d'Ibsen sur sa femme se trouve dans une lettre qu'il écrivit à un de ses amis. Il dit à propos de *la Comédie de l'Amour* : Cet ouvrage donna lieu à beaucoup de bavardages en Norvège. Les commentaires, allant leur train, s'attaquèrent à ma vie privée ; je fus discrédité dans l'opinion publique. Seule ma femme approuva l'œuvre discutée. C'est une nature telle que je la souhaitais : elle manque de logique, mais l'instinct poétique est très développé chez elle ; en outre, elle a l'esprit large et elle hait les considérations mesquines¹. Malgré quelque désaccord, et malgré les disputes qui se produisent même de temps en temps dans le ménage d'Ibsen, les époux restent étroitement liés par leur estime réciproque. Il est incontestable que l'admiration qu'Ibsen avait pour les qualités de sa femme a contribué à lui suggérer les idées féministes qu'il expose dans *les Soutiens de la Société* et dans *la Maison de Poupée*. C'est surtout à l'époque où ces drames furent écrits que Mme Ibsen prit part à la vie intellectuelle de son mari. Elle lut avec lui un ouvrage de Camilla Collet : *Du Camp des Muets* ; de plus, ils étudièrent ensemble les œuvres de Stuart Mill, et la doctrine ibsénienne fut influencée par les idées de ce philosophe. En 1878, Ibsen fit une proposition à la société scandinave de Rome pour que les femmes obtiennent dans cette société le droit de voter, et pour qu'elles aient le droit d'y occuper le poste de bibliothécaire. On refusa ; le premier essai pour protéger pratiquement la femme avait échoué.

La profonde admiration qu'Ibsen avait pour sa femme lui permit de pénétrer son âme et d'y découvrir une multitude de facultés dont il créa une infinité de personnages qui nous frappent par l'intéressante variété de leur caractère. En faisant l'analyse de ces personnages, nous remar-

1. *Lettres de Henrik Ibsen à ses amis*, traduites par Mme Martine Rémusat, 1906. *Lettre à A. P. Hansen*. Dresde, le 28 octobre 1807, p. 107.

querons que malgré leurs particularités individuelles, ils semblent être sortis d'un même moule. Ibsen possédait le don de voir dans une seule personne toute la multitude de facultés dont vibre l'humanité entière. Il n'avait pas besoin de faire des études psychologiques sur d'innombrables sujets, il trouvait dans un seul individu tout un monde de problèmes qu'il nous expose dans ses drames avec un art parfait. On pourrait dire que son œuvre est l'apothéose de sa propre individualité. Il a réuni dans un chant puissant tous ses espoirs, ses joies, ses peines et ses misères, et sa femme fut la muse de son œuvre. Lorsque nous passerons en revue les drames d'Ibsen, nous n'y trouverons pas une seule héroïne qui n'ait quelque trait emprunté à Mme Susanne. Dans *Hjoerdis* nous la reconnaissons, c'est elle qui excite son héros à des exploits glorieux ; dans *Svanhild*, *Agnes*, *Lona Hessel*, Ibsen a glorifié la noblesse d'âme de sa femme qui élève l'homme à la suprême hauteur de la morale. Dans *Madame Stockmann* (Un Ennemi du Peuple), Ibsen fait le portrait de sa femme, où il nous montre, non sans émotion, sa fidélité, sa bonté, sa noblesse de caractère qui a horreur de toute action déloyale.

Ibsen, à certains moments, le cœur plein de reconnaissance, adorait dans sa femme le bon génie de sa vie. Il faisait pour elle des poésies intitulées : *Poésies de chat*, car c'était ainsi qu'il appelait sa femme en plaisantant. Lorsqu'il publia un recueil de poésies, sa femme lui demanda si, parmi ces poésies, certaines lui étaient dédiées et elle y trouva une pièce tendre et affectueuse intitulée : Kat. Ce mot lu de droite à gauche veut dire Tak, c'est-à-dire : Merci¹. Cette poésie prouve la reconnaissance qu'Ibsen avait pour sa femme.

1. Poésies d'Ibsen, traduites par Ch. de Bigault de Casanove, 1907, p. 183.

MERCI.

Son souci c'étaient les obstacles
qui rendaient ma route cahoteuse,
son bonheur, les esprits
qui me les faisaient surmonter.

Sa patrie est au dehors.
Sur la mer de la liberté,
où la barque du poète
peut se mirer.

(Voir la suite à la page suivante.)

Une seconde femme exerça aussi une certaine influence sur Ibsen, et nous en retrouvons quelques traits dans les personnages de ses drames. C'est Marie Daac-Thoresen, la sœur de Susanne. Marie avait un caractère opposé à celui de sa sœur. Son âme tendre et plutôt timide, son amabilité et son charme naturel lui faisaient conquérir tous les cœurs. Lorsque Ibsen se fixa à Dresde, sa belle-sœur Marie habita dans sa famille. Avec son humeur toujours égale, elle y répandait une atmosphère d'harmonie et de joie. Elle était le bon génie de toute la famille. Dans les heures de solitude de Mme Ibsen, lorsque son mari voulait être seul avec ses pensées, elle était heureuse d'avoir en elle une amie fidèle qui, avec son caractère agréable, dissipait toutes les ombres. La nature harmonieuse de cette femme exerça une influence favorable sur Ibsen, et il garda toujours une admiration profonde pour elle. Pourtant Marie ne voulait pas vivre aux dépens de ses parents. Elle tendait à l'indépendance et quitta la maison d'Ibsen pour exercer une profession. Elle mourut en 1873 dans les bras de sa sœur Susanne. Il est certain qu'Ibsen donna à quelques-unes de ses héroïnes des traits empruntés à Marie Thoresen. Le vif contraste qui existait entre elle et sa sœur était pour Ibsen un problème intéressant qu'il expose à plusieurs reprises dans ses drames. Il avait déjà une sympathie profonde pour Marie Thoresen lorsqu'il était fiancé avec Susanne.

Nous ne croyons pas que cet homme, avec son esprit

(Suite à la note de la page précédente.)

Sa famille c'est la file
de figures changeantes
qui marchent, bannières
déployées, dans mes chants.

Son rôle est d'allumer
le feu de mon regard,
sans que personne ne sache
qui m'est venu en aide.

Et précisément parce qu'elle n'attend
pas même un remerciement,
je compose et je publie
un chant de reconnaissance.

rationnel et bien équilibré, ait été capable d'une affection amoureuse à laquelle il aurait donné libre cours à tous les points de vue. Ce qui l'attachait si étroitement à sa femme, c'était plutôt une amitié profonde ayant sa source dans l'estime. Lorsqu'il avait le choix entre les deux sœurs Susanne et Marie, il sentait instinctivement que l'énergique Susanne était la femme qu'il lui fallait. Ibsen expose à plusieurs reprises dans ses drames la situation d'un homme qui a le choix entre deux sœurs. Dans *Madame Inger à Ostraat*, ce thème n'est qu'effleuré : Nils Lykke aime Eline après avoir séduit Lucia, la sœur de celle-ci. Dans *Une fête à Solhang*, ce thème est le sujet principal. Gudmund épouse Signe, mais son amour pour Margit n'est pas encore éteint dans son cœur. Le même problème se répète dans les *Guerriers à Helgeland* et nous le voyons renaître dans les *Soutiens de la Société* (Bernik hésite entre le choix de Betty et Lona) et *Jean Gabriel Borkmann* (Borkmann aime Ella Bentheim, dont il épouse la sœur). Il semble, en effet, que les deux femmes qui ont vécu dans l'entourage d'Ibsen soient les héroïnes principales de son œuvre. Dans presque tous ses drames, nous retrouvons une héroïne douée d'un courage masculin, à côté d'une femme douce et dévouée. Rappelons *Hjoerdis et Dagny* et passons en revue tous les drames d'Ibsen, nous y rencontrerons toujours ce même couple, jusqu'aux portraits merveilleusement réalistes de Hedda et de Théa où les mêmes extrêmes sont dessinés avec un art parfait. Nous sommes pourtant loin de vouloir prétendre que les héroïnes ibsénienne soient créées exactement d'après le modèle de quelques personnages de l'entourage du poète. Nous avons déjà dit qu'Ibsen était un esprit extrêmement rationnel. Sa passion pour un être humain ne l'aurait jamais engagé à en faire l'apologie dans un de ses drames, car nous remarquerons en étudiant son œuvre qu'en écrivant un drame, Ibsen a presque toujours voulu répandre une idée nouvelle, et ses personnages ne sont que les moyens pour donner à cette idée forme et vie.

Ajoutons encore quelques mots sur deux femmes qui, prétend-on, furent des modèles pour quelques-unes des dernières héroïnes ibséniennes. Il faut nommer en première ligne une Viennoise Mlle Émilie Bardach, qui après la mort d'Ibsen, publia douze lettres qu'il lui avait adressées. On voit, dans ces lettres, que la jeune fille, alors âgée de dix-huit ans, avait fait une certaine impression sur le poète, lors de son séjour à Gossensass, en septembre 1889. La même année, il se prit d'affection pour une femme peintre Hélène Raff, à Munich. Ibsen déjà vieux se sentait attiré par la jeunesse; pourtant, on ne croit pas qu'Émilie Bardach ressemble beaucoup à Hilde Wangel dans *Solness le Constructeur*.

Quand on veut étudier l'œuvre d'un écrivain, il faut d'abord essayer de pénétrer son âme même, car sa personnalité donne une empreinte à son œuvre. Le monde extérieur miroite dans l'âme du poète comme à travers un prisme. Par le reflet multicolore de ce prisme, ce monde nous semble quelque chose de surnaturel et d'étrange. En essayant de saisir cette multitude de couleurs, nous pénétrons dans un pays nouveau, dont l'analyse est d'autant plus compliquée que l'âme du poète est plus riche. Le reflet du monde extérieur fait déborder les richesses surabondantes de son âme, et, dans une sorte d'ivresse, le poète reproduit les puissances occultes de la nature qui germent en lui-même. Plus que tout autre, le poète est lié à la nature par des liens très intimes. Il sent régner en lui-même la loi fondamentale qui consiste dans la tendance à la reproduction. Pour pouvoir réagir contre le choc qui vient du dehors, il faut qu'il ait dans son âme les tendances, les désirs, les passions, non seulement d'un seul individu, mais de l'humanité tout entière. Par là, il est possible qu'un génie pénètre dans le fond des aspirations humaines, les reproduise et s'élève à la hauteur d'un réformateur. Un écrivain qui mérite ce titre en première ligne, c'est Ibsen. Il nous a révélé les faiblesses et les vices de la société, les désirs et les aspirations les plus secrètes de

l'âme. Ce que l'homme n'ose même pas s'avouer à lui-même, ce qui vibre confusément dans son for intérieur, Ibsen l'a mis au jour.

Tâchons d'abord de pénétrer dans son âme pour arriver à connaître les rapports qu'il y a entre le macrocosme extérieur et le microcosme qu'est l'âme du poète. Ibsen avait une âme extrêmement sensible, une âme qu'on pourrait comparer à une harpe mystérieuse, dont les cordes vibrent à la moindre influence extérieure. Les désirs, les douleurs et les joies de l'humanité ont fait chanter cette harpe, mais elle n'a jamais su vibrer en présence d'un ami. Nous nous l'imaginons suspendue dans le feuillage des arbres d'une forêt; le vent a fait trembler ses cordes, mais à l'approche d'un être humain, elle se tait, honteuse de sa propre voix. C'est pourquoi l'analyse de l'âme d'Ibsen restera toujours un problème. Ibsen ne s'ouvrait jamais entièrement à un ami. Il dit de lui-même dans une lettre à Bjoernson : « Je me sens incapable de me livrer entièrement à ceux qui attendent de moi un abandon complet. Comme le skald des *Prétendants à la Couronne*, je ne puis me résoudre à me dépouiller de tous mes vêtements. Dans les relations personnelles, je ne parviens, je le sens, qu'à donner une fausse impression de ma nature intime, de mon être vrai. C'est pourquoi je préfère demeurer fermé, et c'est aussi pourquoi nous sommes parfois restés en observation vis-à-vis l'un de l'autre¹.

Pour nous donner une idée de cet homme énigmatique, au lieu d'étudier les nombreuses biographies qui ont été publiées, consacrons quelques minutes à regarder le portrait qui date de l'époque où Ibsen fut à l'apogée de sa gloire². Ibsen n'a pas l'air d'un poète, si nous entendons par poète un être rêveur qui erre dans un monde lointain et romanesque, sans percevoir la réalité. Le front

1. *Lettres d'Ibsen à ses amis*, traduites par Mme Martine Rémusat, 1906, p. 11. *Lettre à Bjoernson*. Rome, le 16 septembre 1864.

2. Henrik Ibsen. *Saemtliche Werke herausgegeben von Julius Elias und Paul Schlenter*, 1911. Erster Band.

d'Ibsen est large et puissant ; ses cheveux flottent en désordre, l'expression de la bouche aux lèvres minces est empreinte de sévérité et d'ironie. Mais ce qui nous frappe le plus dans cette physionomie, ce sont les yeux. Très petits, ils semblent attacher sur vous un regard vif et perçant. C'est un regard qui effraye, qui semble fixer un point déterminé, où il veut pénétrer jusqu'au fond ; rien ne pourra se dérober devant le regard de ces yeux impitoyables. Ce ne sont pas les yeux d'un poète. Ils pourraient appartenir plutôt à un mathématicien ou à un philosophe. Ibsen n'a jamais été un poète au sens propre du mot. Avant toute autre chose, il était philosophe. Dans la préface de sa seconde édition de *Catilina*, il dit qu'il a reconnu quand il était très jeune le désaccord qu'il y a entre le vouloir et le pouvoir, et que ce problème existe déjà à l'état flottant dans *Catilina*.

Ce n'est qu'en analysant son œuvre dans son ensemble qu'on peut trouver l'argument fondamental de la doctrine ibsénienne. Lorsqu'on y pénètre pas à pas, en suivant l'ordre de son évolution intellectuelle, on trouve qu'il y prédomine une lutte entre l'individualisme et le collectivisme. Dès le début, Ibsen nous montre des êtres qui, poussés par leur intérêt individuel, se revoltent contre toute contrainte. Il semble tout d'abord qu'Ibsen soit l'individualiste le plus ardent. Il est ennemi de tout ce qui enchaîne le libre développement de l'individu. Il hait l'État, parce que celui-ci force l'individu à se soumettre à sa tutelle ; il bafoue la société actuelle qui, avec sa morale mensongère, corrompt l'homme au lieu de l'améliorer. Sois toi-même ! prêche Ibsen par la bouche de Brand, et sois toi-même ! répète Peer Gynt, la caricature de l'individualiste. L'individu a le droit de développer ses facultés jusqu'au plus haut degré, dit Ibsen. Mais à un moment, la subjectivité de ce qui est beau ou laid, bon ou mauvais, trouble son âme. Il commence à douter de l'existence de la beauté objective, de la morale naturelle. Ce nihilisme nietzschéen est exposé dans *les Prétendants à la Couronne*, par l'évêque-

Nicolas. Dès lors Ibsen ne cesse plus de travailler à la solution de ces questions : dans quelle mesure l'individu doit-il se soumettre à la tutelle de la société? A-t-il le droit de développer librement ses facultés, et quelles en seront les conséquences pour l'humanité? Faut-il que l'individu poursuive ses fins égoïstes, ou doit-il se sacrifier à l'intérêt de la collectivité? Ibsen nous montre d'abord qu'il y a dans chaque être une tendance naturelle à l'égoïsme. Mais cet égoïsme le détermine à progresser inconsciemment dans son évolution morale. Le penchant le plus naturel de l'homme est d'éviter tout ce qui pourrait lui causer une gêne, en termes simples : tout ce qui lui est désagréable. Or, les sentiments primitifs de l'homme pourraient être appelés agrément et désagrément. Ibsen nous montre dans ses drames qu'il y a une loi mystérieuse qui veut que l'homme éprouve un désagrément après avoir accompli un acte qui nuit à son prochain, et, au contraire, en faisant du bien à autrui, il éprouve de l'agrément. Par conséquent, le bonheur suprême pour l'homme semble consister dans son dévouement à l'intérêt de la collectivité. D'après Ibsen, l'individu a non seulement le droit, mais encore le devoir de développer ses propres facultés, mais il faut que ce soit dans l'intérêt de l'humanité entière. Ainsi Ibsen soutient sa thèse première qui réclame pour l'individu la liberté d'agir sans autre contrainte que celle de la morale naturelle, car Ibsen croit à la bonté primitive de la nature humaine.

Sa philosophie est imprégnée de mysticisme kantien. La beauté est pour Ibsen cette tendance de l'homme vers son suprême développement moral, car le sentiment esthétique, « l'agrément » que l'homme éprouve lorsqu'il agit moralement, le pousse à tendre vers la moralité suprême. L'impératif catégorique kantien prédomine dans l'œuvre d'Ibsen, et il est à son apogée dans *Rosmersholm*, où Rebekka West est obligée d'obéir à une morale occulte, malgré que sa nature animale s'y oppose. Ibsen ne définit pas l'essence de cette puissance

mystérieuse. C'est le noumène kantien que l'homme peut réaliser sans le connaître, en agissant moralement, sans y être poussé par un autre mobile que celui de la morale.

Le même problème domine dans la question du féminisme. Ibsen est regardé comme un ardent féministe. Sa thèse soutenue dans *la Maison de Poupée*, qui eut un énorme retentissement dans le monde, lui a mérité ce titre. D'après l'opinion générale, Ibsen a glorifié dans la femme l'individualité indépendante de toute obligation. Nous verrons par notre étude qu'il n'en est pas ainsi.

Nous nous sommes borné à citer le texte des drames uniquement en tant qu'il est indispensable à l'intelligence de notre travail. En ce qui concerne la forme de notre opuscule, il nous a paru nécessaire de suivre l'ordre chronologique des drames. Ce procédé aidera à mettre en relief l'évolution de la question féministe dans Ibsen.

PREMIÈRE PARTIE

LE PROBLÈME DU FÉMINISME DANS IBSEN

Nous avons dit que nous poursuivions dans notre étude la tâche de trouver l'argument fondamental de la question féministe dans le théâtre d'Ibsen. Pour arriver à ce résultat, il est d'abord nécessaire de connaître en quoi consiste pour Ibsen le problème du féminisme. Nous avons partagé l'étude des drames d'Ibsen en trois groupes; chacun marquant une étape de la pensée ibsénienne. La formation de la question féministe est contenue dans le premier groupe qui comprend douze drames : de *Catilina* jusqu'aux *Soutiens de la Société*. Lorsque nous considérons ces drames dans leur ensemble, nous remarquons que la forme primitive du problème féministe pourrait être conçue en ces termes : la femme est-elle une fin en elle-même, ou un moyen pour réaliser l'idéal de la collectivité? Ibsen a reconnu que la complexité du problème féministe consiste dans le désir de la femme de s'affranchir de ses instincts primitifs. Sa tendance vers l'émancipation n'a pas uniquement pour but de la délivrer de la domination de l'homme. Le problème est bien plus complexe aux yeux d'Ibsen. Dès le début, les femmes ibséniennes se révoltent

contre leur situation subordonnée dans la vie sociale. D'après l'opinion générale qu'Ibsen personnifie en Lyngstrand dans *la Dame de la Mer*, la femme n'est pas une individualité déterminée. La vie commune avec l'homme l'influence de telle sorte qu'elle se forme d'après l'individualité de son mari. Cette transformation est logique et nécessaire, car la femme n'a qu'un but dans la vie, celui d'être épouse et mère. Au contraire, dans l'opinion générale, un homme n'adoptera jamais l'individualité de sa femme, car, pour lui, la femme et l'amour ne sont que choses auxiliaires ; il attache ses intérêts à la poursuite de quelque but ambitieux ou à la réalisation de son idéal. Dans ces conditions, il est naturel que la femme soit dominée par l'homme, car, d'après la pensée kantienne, qu'Ibsen a reconnue pour juste, la raison doit triompher du sentiment.

Mais Ibsen n'ignorait pas le mouvement féministe du dix-neuvième siècle et le désir de la femme d'être l'égale de l'homme et de partager ses droits et ses devoirs. Déjà, dans le premier groupe de ses drames, Ibsen nous montre des héroïnes qui, douées d'une intelligence supérieure et d'un courage masculin, sortent de la sphère étroite de leur sexe et tendent comme l'homme vers un but ambitieux ou vers la réalisation d'un idéal. Pourtant, il y a quelque chose qui s'y oppose, qui lutte contre leur activité intellectuelle, c'est leur nature, ou bien le sentiment qui tient la femme sous son empire. Avant d'atteindre le but qu'elle s'est proposé, la femme est vaincue par l'amour ou par son inclination naturelle à remplir sa destinée de mère. Ces instincts primitifs de la femme s'opposent à son indépendance individuelle et Ibsen reconnaît, dès le début, que le problème du féminisme vient de la lutte de ces tendances. Le désir d'émancipation de la femme n'est pour Ibsen nulle autre chose que son aspiration à se dégager de ses sentiments primitifs. Nous verrons dans le premier groupe de ses drames dans quelle mesure la femme est capable de se délivrer, et ce qu'est l'individualité féminine.

FURIA, AURÉLIE¹

Catilina, le héros du drame, s'est introduit dans le temple de Vesta, car il s'est épris de la vestale Furia, lors d'une procession sur la place publique de Rome. Dans un monologue, Furia se plaint amèrement de son sort et de sa solitude monastique. Par hasard, Catilina l'écoute, et comme elle, il désire rompre la monotonie de sa vie et accomplir des exploits glorieux. Son rêve est d'être le libérateur de Rome, dont il veut faire revivre l'ancienne gloire. Catilina avoue son amour à Furia. Une harmonie parfaite couronnerait leur union, si Furia n'exigeait pas une vengeance sous la foi du serment. Elle demande à Catilina de tuer l'homme qui a séduit sa sœur. Mais Catilina apprend trop tard les noms de la jeune fille et de son séducteur et constate, avec désespoir, qu'il s'est condamné lui-même, car c'est lui-même qui fut le séducteur.

Au cri de Furia : « C'est toi qui as déshonoré ma sœur Silvia ! Ah ! Alors Némésis a répondu enfin à mes appels ! C'est toi-même qui appelles la vengeance divine sur ta tête. Malheur à toi, misérable, malheur à toi² ! » La lumière sacrée du temple s'éteint. Furia est condamnée à mort, parce qu'elle n'a pas veillé sur la flamme sacrée de Vesta. Après cette scène dramatique, Aurélie, la femme de Catilina vient pour arracher son mari au désespoir. Avec la délicatesse féminine, elle devine ses souffrances morales, et le supplie de fuir Rome. Peut-être les époux seraient-ils partis pour la Gaule, le pays rêvé

1. *Catilina*, drame en trois actes et en vers, fut écrit l'hiver de l'année 1848-1849. On sait dans quelles circonstances le jeune Ibsen écrivit son premier drame. Il était alors apprenti dans la pharmacie de Lars Nielsen, à Grimstad, et, étant occupé toute la journée, il ne lui restait que la nuit pour écrire ses essais littéraires.

Les passages que nous citons sont pris dans la traduction de MM. Colleville et F. de Zepelin, 1903.

2. Acte I^{er}, scène iv, p. 57.

par Aurélie, mais dans la crypte du temple de Vesta, le mauvais génie de Catilina, Furia, veille toujours. Ibsen donne à ces personnages un caractère symbolique. Délivrée par Curius de sa prison souterraine, elle suit Catilina comme une Euménide, lui rappelant sans cesse son serment. A cette puissance funeste, s'oppose Aurélie qui joue le rôle du bon génie. Catilina, avide de grandeur, veut se couvrir de gloire par un exploit héroïque. Sa lutte intérieure est exposée ingénieusement dans la scène où Furia lui apparaît, au moment où il est prêt à renoncer à une vie glorieuse. Son désir de gloire se personnifie dans Furia, et il ne peut pas s'arracher au charme de cette voix magique qui l'enchanté et l'excite à conquérir Rome. Il est en proie à ce démon et à la question de Furia : « Veux-tu faire un pacte avec moi ? » Il répond : « Je veux ! Je contemple tes yeux ; ils brillent comme l'éclair dans la nuit obscure. Tu as souri. Ah ! oui, c'est ainsi que je me suis toujours représenté l'image de Némésis¹ ! » Comme un halluciné, il va suivre la volonté de Furia. Cependant, avant d'aller au combat, il subit une crise morale, déterminée par l'intervention d'Aurélie et de Furia. La douce prière d'Aurélie n'a plus de prise sur lui, et il cherche une fin glorieuse dans un combat sanglant.

Ainsi il succombe à la malédiction de Furia et son mauvais démon semble triompher. Mais la mort le fuit, et en proie aux remords, il revient du combat. Il cherchait les lauriers, mais le sort le couronne de pavots. Cependant, Aurélie parcourt la forêt et cherche son mari. Dans un moment de délire, Catilina plonge le poignard dans la poitrine de sa femme, et il est poignardé à son tour par Furia. Son mauvais génie semble avoir remporté la victoire. Mais avant de mourir, Aurélie trouve encore la force de pardonner à son mari. Furia disparaît dans la forêt. Catilina meurt joyeusement dans les bras de sa femme. L'aurore naissante semble annoncer à l'homme le pardon

1. Acte II, scène II, p. 115.

divin, par l'amour de la femme, pendant que les fantômes s'évanouissent dans l'ombre de la nuit.

Furia et Aurélie sont, pour ainsi dire, les prototypes de la femme. L'auteur de *Catilina*, à cette époque âgé de vingt ans, ne possédait pas encore l'art de peindre un caractère avec toutes ses nuances. Il nous montre l'ange Aurélie, doué de toutes les vertus féminines, à côté de la femme diabolique qui ne songe qu'à la réalisation de ses projets haineux. Ignorant l'art subtil de révéler les mystères de l'âme féminine, le jeune Ibsen fait dominer dans ses premiers types de femme les sentiments primitifs, tels que l'amour et la haine. Notons d'abord que ces deux personnages n'ont encore rien d'individuel. Ce sont des types créés sur le modèle traditionnel.

Pourtant Furia semble annoncer les héroïnes postérieures d'Ibsen. Elle est une nature forte, énergique, presque masculine. Il y a dans cette femme quelque chose qui se révolte contre la contrainte, contre le sort modeste et subordonné de la femme. En effet, il semble que le germe de la question féministe se trouve dans ce premier essai littéraire. L'aspiration à la grandeur, à l'indépendance et à la liberté qui caractérise Furia, la met au rang de celles qui porteront le drapeau de leur cause individuelle. Mais, par la création d'Aurélie, le jeune auteur prouve qu'il fut dominé par la conception traditionnelle de la position sociale de la femme. « Consoler est le lot de l'épouse, si à elle il n'est pas permis, comme à toi, de former des rêves ambitieux. Quand l'époux lutte pour l'idéal, et que sa récompense est faite de désillusions et de chagrins, la voix de l'épouse doit se faire tendre et compatissante¹ » dit Aurélie à son mari.

Aurélie est l'épouse modèle d'après les anciennes traditions. Elle s'oublie elle-même, et avec un désintéressement absolu, se sacrifie entièrement à son mari. Mais en glorifiant l'obéissance, l'amour aveugle et le dévouement

1. Acte III, scène v, p. 63.

absolu d'Aurélië, l'auteur la ridiculise. Cette femme est comme une poupée au sourire automatique, qui, cassée par un caprice de son maître, ne cesse pas de sourire.

Ce qui nuit le plus à la vraisemblance d'Aurélië et de Furia, c'est la monotonie de leurs sentiments. Il y manque la complexité de l'âme, et l'uniformité de leurs sentiments primitifs est irréelle et peu vraisemblable. Pourtant, comme Furia et Aurélië représentent l'ébauche de deux groupes de femmes, celui des femmes égoïstes et celui des femmes altruistes, elles ont une certaine valeur.

INGER GYLDENLOEVE, ELINE¹

Eline Gyldenloeve, la fille de la châtelaine d'Ostraat, fait ses délices des contes de fées du vieux valet Bjoern. Celui-ci parle des héros qui viennent de loin pour faire des exploits. Eline vit dans le pays des contes de fées ; la vie réelle est voilée à ses yeux. Elle songe à un avenir mystérieux et plein de gloire, où elle partagera la vie d'un prince héroïque. L'harmonie de son bonheur est brusquement rompue par la mort de sa sœur Lucia, et Eline est arrachée subitement à ses rêveries enfantines. Le vieux Bjoern lui a dit un jour : « Ne soyez pas fière de votre beauté ni de votre intelligence, mais soyez fière comme

1. *Madame Inger à Ostraat*, pièce historique en cinq actes, fut terminée en 1855. Les passages que nous citons sont tirés de la traduction de MM. de Colleville et F. de Zépelin. 1903.

Pour donner à Ibsen la possibilité d'acquérir de l'expérience, la direction du théâtre de Bergen l'envoya à Dresde et à Copenhague. Ce voyage dura d'avril 1852 jusqu'au mois d'août de la même année, et Ibsen visita aussi Berlin et Hambourg pendant ce temps. Il rapporta de ce voyage une comédie en trois actes, *la Nuit de Saint-Jean*, qui ne se rattache en rien à la question féministe dans Ibsen. Par conséquent, nous nous abstenons d'analyser cette pièce. Il en est de même d'un poème dramatique en un acte, *le Tumulus*, qu'Ibsen composa immédiatement après la terminaison de *Catilina*, en 1850.

l'aigle sur la montagne toutes les fois que vous vous appellerez que vous êtes la fille d'Inger Gyldenloeve. »

Lorsque Knut Alfsoen fut assassiné par les guerriers de Hendrik Krummedike, Inger a juré, auprès de son corps inanimé, de venger la mort de ce dernier héros de la Norvège. Elle n'avait que quinze ans, mais elle aimait sa patrie d'un amour ardent. Depuis ce serment, le peuple norvégien espère qu'Inger Gyldenloeve le tirera de l'esclavage danois. Les années s'écoulent, mais il n'arrive rien de ce que le peuple désire et rêve ; Inger s'enveloppe d'un mystère impénétrable. La nuit, quand les rayons de la lune éclairent la salle des chevaliers d'un jour bleuâtre, une ombre noire s'y glisse, s'approche des tableaux des aïeux et tourne l'image de Knut Alfsoen vers le mur.

Dans la nuit, Eline entend des gémissements, des soupirs, et elle découvre que c'est sa mère qui gémit dans la salle des chevaliers. Pourquoi Inger ne porte-t-elle pas secours à son pays ? C'est un mystère.

Ejnar Huk s'introduit dans le château à la tête d'une troupe de paysans et demande des armes à Inger pour marcher contre le roi Gustave de Suède. « Ensuite, nous serons libres, nous n'aurons plus de suzerain étranger, et nous pourrions élire un roi nous-mêmes comme les Suédois l'ont fait avant nous », dit-il. « Elire un roi ? Penses-tu donc à la famille Sture¹ ? » demande Inger. On voit que des idées extraordinaires agitent l'esprit de cette femme étrange, et après un instant de réflexion, elle approuve la révolte des paysans. Pendant que les insurgés cherchent des armes, le valet apporte une lettre annonçant la visite de Nils Lykke, conseiller d'État danois. Inger est prise d'angoisse. Sous prétexte de raison politique, elle commande aux paysans de se retirer paisiblement. Mais Eline devine qu'il se cache des intérêts personnels derrière ce patriotisme. Pâle de colère elle dit à Bjoern : « Penses-tu toujours que je me suis trompée dans mon jugement sur la dame d'Ostraat ? » Cette épithète qu'Eline

choisit pour sa mère nous dévoile les rapports haineux qui existent entre la mère et la fille. « Il faut gagner du temps », c'est là la politique lâche d'Inger. Ne craignant pas d'employer les ruses les plus perfides, elle propose à sa fille de se marier avec le conseiller d'État Nils Lykke. Eline répond : « Connaissez-vous l'histoire de cette mère qui, la nuit, avec ses enfants, voyageait en traîneau par la montagne. Nombre de loups affamés suivaient le traîneau. Comme il y allait de la vie, l'un après l'autre, elle jeta ses enfants aux bêtes féroces pour gagner du temps et sauver sa propre existence¹. » En effet, Inger ressemble à cette mère cruelle. Elle donne sa fille aînée à un chevalier danois, à Bergen. Lucia, sa seconde fille, s'éprend d'un chevalier danois, dont l'auteur ne nous dit pas encore le nom. Séduite par le chevalier, la jeune fille implore sa mère pour qu'elle lui permette de se marier avec son séducteur. Cependant, la situation politique a changé dans le pays ; les gouverneurs danois ont commis des forfaits en Norvège ; par conséquent, si elle s'alliait plus étroitement au gouvernement danois, Inger s'exposerait à la méfiance de ses sujets. Une seconde fois alors, elle sacrifie une de ses filles à la cause politique. Lucia meurt. Eline résiste. Elle sent en elle-même l'énergie de sa mère. Cette jeune fille, à première vue rêveuse et délicate, devient une héroïne. Elle a le courage de répondre à sa mère : « Je choisis ma route, comme vous avez choisi la vôtre. Ce que je compte faire, je ne le sais pas moi-même, mais je me sens de force à tout entreprendre pour notre cause sacrée². » Inger reste seule quand Eline est sortie. Dans l'ombre de la nuit, elle regarde par la fenêtre et attend. Qui et pourquoi ? Le spectateur est amené à faire des hypothèses plus ou moins vagues. « Dieu pouvait-il me traiter ainsi ? Me faire femme et charger mes épaules d'une tâche lourde pour un homme ! Car c'est moi qui tiens en mes mains la des-

1. Acte I^{er}, scène v, p. 56.

2. Acte I^{er}, scène v, p. 60.

tinée du pays: je puis soulever tout ce peuple¹ », dit-elle, et ces paroles dévoilent ses tourments terribles.

Comme sa mère, Eline devient infidèle à sa patrie.

Quand, pour la première fois, elle rencontre Nils Lykke, elle demeure immobile, presque fascinée, voyant en lui le héros de ses rêves. Est-ce l'amour ou la haine qui naît dans son âme? C'est une flamme dévorante, l'amour prenant sa source dans la haine. Nils Lykke offre à la jeune fille un bouquet de fleurs; elle le jette à ses pieds, désireuse en même temps de le garder. Voyant l'impression profonde qu'Eline fait sur l'ennemi du pays, Inger triomphe : « On pourra apprivoiser le loup si l'on sait forger la chaîne. »

Au troisième acte, Eline est en proie à une vive émotion. Le jeune auteur prouve ici son talent de psychologue. Eline se révolte contre l'amour pour un ennemi du pays. Elle croit le haïr. Pourtant c'est une haine délicate, dont elle savoure la douceur avec une joie particulière. « Comme c'est étrange et bon en même temps de haïr. Jamais avant ce soir je n'ai su combien douce était la haine². »

Elle pâlit quand Nils Lykke lui dit adieu, et ce n'est que sa fierté de femme qui l'empêche de le retenir. « De cette salle, puis-je voir de quel côté est le Danemark? » demande-t-elle. Il l'affirme et ajoute : « La mer vous sépare du Danemark. Eline : La mer? La pensée a les ailes du goéland, rien ne saurait l'arrêter³. » Inger anéantira le bonheur de sa fille. Pour se venger d'une insulte de Nils Lykke, encore ignorée du spectateur, elle s'est fait un plan diabolique, d'après lequel elle espère que le chevalier danois, amoureux d'Eline, la demandera en mariage. « Et si, éperdument épris, il vient me demander la main de ma fille, je le chasse alors comme un chien. Ah! pouvoir le chasser avec mépris, avec raillerie,

1. Acte I^{er}, scène VI, p. 62.

2. Acte III, scène I, p. 114.

3. Acte III, scène II, p. 127.

et faire savoir à tout le monde que Nils Lykke a essayé vainement de s'allier à notre famille ! Je vous le jure, je donnerais dix ans de ma vie pour cela¹. »

La particularité et aussi le défaut de l'art ibsénien, c'est d'envelopper de mystère la marche des événements et de ne donner que tout à fait à la fin la solution de l'énigme. C'est seulement au quatrième acte, à la suite d'une discussion entre Inger et Nils Lykke, que celui-ci dévoile le secret de la châtelaine d'Ostraat. Excité par les sarcasmes d'Inger, il la menace : « Ah ! n'éveillez pas chez moi l'esprit de représailles, car il me suffirait de deux mots pour vous faire tomber à mes genoux. » — Inger : « Et ces deux mots, Nils Lykke, ces deux mots, quels sont-ils ? » — Nils Lykke : « Le nom de l'enfant que Sten Sture vous a donné² ! » Enfin, l'énigme est résolue, et le spectateur apprend qu'Inger a eu un fils avec Sten Sture qui, chargé d'un message, a vécu à Ostraat pendant un hiver.

A cette époque, Inger avait vingt-cinq ans ; elle s'était éprise du jeune homme à cause de sa beauté virile. Pour des raisons politiques, la naissance de l'enfant devait rester secrète. Par conséquent, le père emmena le nouveau-né avec lui pour le faire élever par le chancelier Pierre, en Suède. Inger écrit lettre sur lettre au chancelier pour réclamer son fils, mais le chancelier refuse de le rendre car, avec l'enfant, il possède l'empire sur la mère. Le malheur d'Inger commence à partir du moment où elle a manqué à son serment, où, au lieu d'être la libératrice de sa patrie, elle a choisi le sort de la femme. Jour et nuit, elle est condamnée à trembler pour son enfant. De peur d'exposer son fils, elle demeure inactive, quand la révolte, dirigée par Herluf Hydefad, ébranle le pays.

La composition des intrigues de la pièce est très imparfaite ; on voit que l'auteur a travaillé d'après le modèle de Scribe, dont un grand nombre de pièces furent jouées au théâtre de Bergen. Nils Lykke propose à Inger d'agir

1. Acte IV, scène I, p. 163.

2. Acte IV, scène II, p. 174.

de façon que le comte Sture, fils légitime de Sten Sture, devienne roi de Suède. Inger donne son consentement par écrit; cependant, le fils illégitime d'Inger arrive dans la nuit, envoyé par le chancelier Pierre, avec un message à Olaf Skaktavl. A son entrée au château, il prend Nils Lykke pour Olaf Skaktavl et lui livre des papiers importants. Nils Lykke apprend par ces papiers qu'il se trouve en face du fils illégitime d'Inger Gyldenloeve. Son plan est vite conçu. Il engage le jeune homme à cacher son identité à sa mère, car, dit-il, celle-ci ne désirera pas le reconnaître avant qu'il se soit montré digne de son origine, par un exploit quelconque. Enfin le jeune homme jure de ne pas se démasquer avant d'avoir gagné la couronne de Suède. Nils Lykke présente le jeune homme à Inger sous le nom du comte Sture. Inger devine qu'afin d'attirer ses troupes dans un guet-apens, son ennemi l'excite à l'émeute contre le roi Gustave. En effet, il a l'intention de surprendre le jeune Nils Stensoen, fils d'Inger, pour l'emprisonner. Mais Inger prend ses précautions; elle menace Nils Lykke de le retenir au château jusqu'à ce que l'annonce de la victoire arrive. Vaincu en apparence, Nils Lykke a une idée lumineuse : il faut qu'Eline me sauve, pense-t-il. Pour avoir donné son consentement à la révolte contre le roi Gustave, Lykke promet à Inger de lui faire rendre son fils. « A moins que vous, Madame Inger, n'aspiriez à devenir la mère du roi. » Inger refuse : « Rendez-moi mon fils et donnez la couronne à qui vous voudrez¹. » Mais ces paroles : mère du roi, retentissent dans son âme, y prennent racine et excitent son ambition.

En tant qu'infidèle à la patrie, Eline ressemble à sa mère. Sa volonté est captive de l'amour. Lorsque, au cinquième acte, Nils Lykke frappe à la porte de sa chambre, elle le laisse entrer, presque sans le vouloir, et tombe dans ses bras, incapable de résister : « Je t'aime, dit-elle, parce que chacun de tes regards est un ordre royal qui

me l'ordonne. » Eline se donne corps et âme à son séducteur, et dans le cœur de ce dernier, l'amour commence à naître ; mais dans la crypte du château repose une jeune morte, Lucia, la sœur d'Eline, Lucia Gyldenloeve, dont Nils Lykke fut le séducteur. Il se dégage avec énergie des remords qui commencent à troubler son âme et après avoir donné une alliance à Eline, il descend dans la crypte pour s'échapper du château. Mais il faut qu'il passe près du sarcophage de Lucia. Il hésite et au même instant la vengeance se tourne contre lui-même. Ses guerriers ont pris au guet-apens la troupe des révoltés envoyés par Inger ; celle-ci triomphe, croyant avoir démasqué son ennemi, mais Nils Lykke n'est plus l'homme politique sans scrupule, l'amour l'a changé. Il déchire l'écrit par lequel Inger Gyldenloeve avait autorisé ses sujets à se révolter, et il lui assure protection et amitié. Inger devine sous quelle influence ce changement s'est produit. Avec une joie diabolique elle communique à sa fille le secret de la mort de Lucia. « Apprends donc que ce fut Nils Lykke qui a fait mourir ta sœur. » Elle ignorait quel devait être le résultat terrible de cette révélation qui écrase le bonheur et le cœur d'Eline.

Dans la suite, nous ignorons ce que devient Eline. Toute l'attention de l'auteur se porte sur Inger Gyldenloeve. Celle-ci a sacrifié aussi sa dernière fille en faveur de son fils. Pour cet enfant, elle est capable de tout. Quand le faux comte Sture revient du combat, Inger croit qu'il dévoilera le secret de son frère, Nils Stensoen, au colonel suédois. Pour sauver son enfant, elle donne ordre à Olaf Skaktavl de tuer le comte Sture. C'est le point le plus dramatique du drame : Inger Gyldenloeve fait assassiner son propre fils. Après le crime, elle est torturée par des remords terribles. L'obscurité de la nuit lui fait peur. « Il faut me chercher encore des bougies, s'écrie-t-elle, je veux beaucoup beaucoup de lumière dans la salle ! » Le grincement de la couverture du cercueil la fait trembler. Dans son monologue, à la fin du dernier acte, Inger prononce elle-même son juste jugement. Désespérée, elle

sanglote : « Mon fils ! Mon enfant adoré ! Viens vers moi ! Ici, je suis ici ! Silence ! Je veux te dire quelque chose. On me hait là-haut, là-haut par delà les étoiles, parce que je t'ai mis au monde. La volonté de Dieu fut que je devais me sacrifier pour la patrie ; mais j'ai choisi moi-même ma route ; c'est pourquoi il m'a fallu souffrir tant et si longtemps¹. » Inger se croit victorieuse dans sa lutte contre la puissance divine, et cette joie vertigineuse lui trouble le cerveau. La musique funèbre, venant de la chambre voisine, fait voir à Inger, dans une hallucination, le défilé d'un cortège royal. Avec son art déjà si original, Ibsen dévoile l'âme du vainqueur criminel. Inger croit toucher au but, mais à ses pensées triomphales se mêle le souvenir du passé. Elle voit son fils sous le baldaquin royal et, comblée d'honneur, elle est la mère de ce roi. Anxieusement, elle cherche ses filles dans le cortège, mais la joie de voir la couronne sur la tête de son fils l'emporte, et elle lève les bras vers le ciel : « Qui a vaincu ? Dieu ou moi² ? » Le cortège funèbre qui arrive en ce moment donne la réponse. On apporte sur un brancard le jeune homme assassiné par l'ordre d'Inger. Cette dernière reconnaît son fils à une bague que celui-ci porte suspendue à une chaînette autour de son cou. Désespérée, Inger se jette sur le corps inanimé de son fils. Toutes ses souffrances, tous ses sacrifices ont été inutiles, Inger est vaincue dans sa lutte contre la puissance divine.

Dans ce drame, Ibsen nous montre la faiblesse de la femme. Inger se sent chargée d'une mission divine. Elle jure d'être la libératrice de la patrie, devient infidèle à son serment, et se livre tout entière à sa destination de femme. D'après son sort, on pourrait conclure que la femme n'est pas faite pour accomplir des exploits. Si, par hasard, une femme, douée d'un héroïsme masculin, dirige ses efforts vers la gloire, l'amour et la maternité

1. Acte V, scène XI, p. 241.

2. Acte V, scène XII, p. 244.

s'opposent à la réalisation de son but. Il semble qu'Ibsen voulait montrer qu'un serment comme celui d'Inger, inconciliable avec la destination naturelle de la femme, doit avoir des conséquences terribles. Eline est également de ces femmes qui sont dominées par l'amour ; leur fierté et leurs principes sont vaincus dès que l'amour prend de l'empire sur elles. Quoique peu accentuée, nous trouvons tout de même une certaine ressemblance entre Furia et Inger, Aurélie et Eline. Inger a quelque chose du démon Furia quand elle ne recule pas devant un crime pour arriver à ses fins. L'amour désintéressé et dévoué qu'Eline éprouve pour Nils Lykke semble être une reproduction de l'amour qu'Aurélie a pour Catilina.

Le progrès que l'auteur a fait dans son étude psychologique consiste surtout dans une certaine complexité du caractère féminin. La monotonie des sentiments primitifs, qui dominaient chez Furia et Aurélie, fait place à d'intéressantes variations et fluctuations de l'âme. Ibsen commence à deviner la complexité dans la nature de la femme. Il réussit à nous faire connaître sa duplicité et à nous montrer qu'il y a en elle quelque chose d'étrange qui s'oppose à sa nature animale. Sa nature animale, c'est l'instinct de remplir, avant toute autre fonction, celle qui lui est destinée par la nature. Mais il existe dans l'âme de la femme des passions telles que l'ambition, l'orgueil, le courage, reconnues jusqu'alors plutôt comme des passions masculines. Dans la thèse contenue dans *Madame Inger à Ostraat*, Ibsen semble prétendre que, si ces passions occupent une place prépondérante dans l'âme de la femme, elles la mènent à une catastrophe, parce qu'elles sont en opposition avec son instinct naturel. Dès le début, Ibsen reconnaît qu'ici repose le problème essentiel de la question féministe. Dans *Madame Inger à Ostraat*, ce sont les instincts primitifs de la femme qui l'emportent sur ses passions masculines. Inger renonce à la gloire d'être la libératrice de la patrie pour remplir sa destination de mère. Eline oublie sa fierté de femme, son orgueil et son patriotisme dans les bras de Nils Lykke. Mais la

lutte qui précède nous fait prévoir qu'il peut y avoir, parmi les femmes, quelques individus pour lesquels le résultat de cette lutte sera différent.

MARGIT, SIGNE¹

Après le sombre tableau du drame précédent, l'auteur nous montre un milieu ensoleillé, où, à première vue, le bonheur semble régner. On célèbre une fête à Solhaug, le troisième anniversaire du mariage de Bengt Gautsoen et de Margit. La première scène se déroule en un tableau joyeux; nous voyons le seigneur de Solhaug, causant et trinquant avec sa femme, en société de plusieurs chevaliers. L'aurore naît à l'horizon, et des cloches lointaines, sonnant pour la messe, donnent à la scène un caractère solennel. Pourtant, la jeune femme n'a pas le sourire d'une épouse heureuse; son regard est mélancolique, et, déjà au début, l'auteur nous fait jeter un coup d'œil dans l'âme souffrante de Margit. Fier et heureux, Bengt dit à ses hôtes : « Il y a trois ans aujourd'hui que j'ai épousé Margit. » Mais celle-ci l'interrompt impatientement : « Comme je vous le disais, c'est fête aujourd'hui chez nous². » Ses paroles et surtout son attitude dévoilent son état d'âme. Margit évite de parler du jour de son mariage, et le spectateur devine que ce jour n'a pas été pour elle la réalisation de ses rêves. Pourquoi la jeune femme au regard sombre pâlit-elle quand il est question de son cousin Gudmund Alfsoen? Elle veut se parer pour la fête et son cœur déborde de tristesse. Dans sa douleur, elle se rappelle le passé heureux, les heures délicieuses passées à écouter les chansons de Gudmund.

1. *Une Fête à Solhaug*, pièce en trois actes, fut terminée en 1856. Les passages que nous citons sont tirés de la traduction de MM. de Colleville et F. de Zépelin, 1904.

2. Acte I^{er}, p. 17.

Triste et rêveuse, elle répète sa chanson favorite et, comme s'il était attiré par le chant de Margit, Gudmund entre au château, joyeusement annoncé par Signe, la sœur de Margit. Margit apprend que Gudmund Alfsoen, parti pauvre, revient riche et honoré, accompagné d'une troupe de valets et de guerriers. Margit, à l'annonce de cette visite, appelle ses femmes de chambre pour se faire parer de ses bijoux les plus précieux. Elle a choisi de plein gré son mari, puisqu'elle aspirait à la richesse; jamais elle ne montrera à son ami d'enfance combien elle souffre sous le poids de l'or et des bijoux reçus d'une main détestée. Pour mieux refouler les sentiments violents qui se réveillent dans son âme, quand elle revoit l'homme qu'elle aime, elle feint de ne pas le reconnaître au premier abord, et espère lui prouver par cette indifférence qu'il est oublié depuis longtemps. Mais il y a quelque chose en elle qui se révolte contre cette comédie. C'est pourquoi Margit coupe la parole à son mari, quand celui-ci veut annoncer fièrement à Gudmund l'anniversaire du mariage que l'on vient de fêter à Solhaug. Bengt Gautesoen est le type de ces nombreux époux qui ne connaissent que le masque souriant de leur femme. L'épouse est riche, honorée, gâtée; elle possède plus de bijoux qu'une autre; « elle a cinq femmes de chambre », par conséquent, que lui manquerait-il? N'y a-t-il pas des époux qui passent leur vie ensemble sans jamais se connaître l'un l'autre! Ibsen effleure seulement ici ce thème pour le développer avec plus d'art dans ses drames postérieurs. Gudmund avoue à Margit qu'il est proscrit; il est venu, espérant se mettre à l'abri des ennemis chez son amie d'enfance, mais il est trop fier pour implorer l'hospitalité là où il n'est pas le bienvenu. Au moment où il se dirige vers la porte pour s'en aller à jamais, l'amour et la peur de perdre l'homme qu'elle aime s'emparent de Margit. Elle jette le masque et, sans vouloir donner de faux motifs, elle avoue son tort, le crime qu'elle a commis contre elle-même, en se vendant à un homme détesté, pour

avoir de la richesse. Gudmund raconte également son histoire et la cause de sa proscription. Il fut envoyé de Bergen en France avec le chancelier Audun de Hoegrances pour y chercher une princesse, la fiancée du roi. En voyage, la princesse tomba amoureuse du chancelier Audun, et par hasard Gudmund entendit les paroles de la princesse priant le chancelier de s'enfuir avec elle. Audun, craignant des révélations de la part de Gudmund, obtint la proscription de ce dernier. Au lieu du rendez-vous des amoureux, Gudmund trouva une fiole, dont le contenu était destiné à donner la mort au roi. Machinalement, Gudmund la prit. Cette histoire de la princesse qui voulait empoisonner l'homme détesté fait une impression profonde sur Margit. « Oui, ces femmes étrangères..., on me l'a dit du moins, ne sont pas peureuses comme nous autres. Elles ne craignent pas de faire un acte d'une pensée¹ », dit-elle avec émotion. Margit frissonne en proie à des idées sinistres.

Nous arrivons maintenant à la partie la plus imparfaite du drame ; malgré cela, le tableau qui est dévoilé au spectateur est délicieux. On dirait que le bonheur parfait demeure derrière les fenêtres éclairées. Gudmund avait été saisi par la beauté virginale de Signe, après une absence de trois ans. Signe, l'enfant, s'est métamorphosée en belle jeune fille. Pendant que les invités dansent et chantent au château, Gudmund lui déclare son amour, et la jeune fille répond à cette affection. Au comble du bonheur, elle désire que sa sœur partage sa joie. Elle veut lui parler de ses fiançailles, ignorant l'effet que l'aveu produira sur le cœur de Margit. De plus en plus, cette dernière chérit en elle-même la pensée criminelle qui lui a été inspirée par les idées de la princesse courageuse dont Gudmund lui a conté l'histoire. Troublée par la joie bruyante de la fête et la poésie mystérieuse de la nuit, Margit étouffe la voix du juge qui est en elle. Dans le tumulte de son âme, Margit est surprise par Gud-

mund qui vient dans l'intention de lui parler de ses fiançailles. L'attitude de Margit lui coupe la parole. Dans un état de grande surexcitation, elle oublie presque sa fierté féminine. Elle arrache à Gudmund la petite fiole qu'il veut écraser contre un rocher. Feignant de la jeter dans le torrent, elle la cache dans ses vêtements, sans que Gudmund s'en aperçoive. Pourtant, avant qu'elle avoue son amour, un groupe d'hôtes s'approche du couple et interrompt leur dialogue.

Dans la scène suivante, Ibsen se sert de malentendus trop peu vraisemblables pour créer un effet dramatique. Knut Goesling et Gudmund se confient l'un à l'autre qu'ils ont trouvé une fiancée à Solhaug, mais ils ne prononcent pas le nom de la jeune fille. Signe confie son bonheur à Margit, également sans nommer d'abord son fiancé. Margit croit qu'il s'agit de Knut Goesling. Ces malentendus se dénouent subitement. Knut Goesling, furieux d'être repoussé, jure d'enlever Signe. Margit voit son bonheur brisé à jamais, cruellement tourmentée par la pensée que Gudmund l'aurait épousée si, à son retour, elle avait été libre. Ses invités entrent, riant et chantant, et Margit sent son cœur se briser au milieu du trouble de la fête. Bengt sait si peu ce qui se passe dans l'âme de sa femme, qu'au moment où elle est en proie au désespoir, il s'écrie gaiement : « Voilà ce qui me plaît ! Je suis gai, ma femme est gaie, et voilà pourquoi il faut que tout le monde soit joyeux¹. » Margit se relève du coup mortel qu'on lui a donné quelques minutes auparavant. De toutes ses souffrances, de sa honte, de son amour, de sa haine, de sa colère, elle compose un chant désespéré, et au milieu des invités, elle raconte, elle sanglote, elle avoue son sort et tombe évanouie.

Au troisième acte, c'est le calme nocturne après une fête. Le chant des hôtes qui partent se perd dans le lointain. Margit entre. Elle est calme et silencieuse. Mais son calme n'est qu'un masque pour cacher le tumulte de

1. Acte II, p. 66.

son âme. Elle recule devant le crime et s'y sent attirée pourtant par des forces obscures. C'est l'influence fascinatrice du crime qui ensorcelle ses victimes. Il attire les pensées et s'enveloppe lui-même de voiles dorés. « Quel charme étrange possède le péché ! Il semble que le bonheur a plus de valeur quand il faut l'acquérir au prix du sang, au prix même de la perte de son âme¹ », dit Margit. Bengt est légèrement gris, quand il apparaît sur la scène.

« Donne-moi à boire, Margit, j'ai soif, remplis-moi ce gobelet ! » s'exclame-t-il brutalement. Ces paroles caractérisent bien la situation de Margit vis-à-vis de son mari. Elle n'est pour lui qu'une jolie poupée, destinée à l'amuser. Il se vante de sa belle femme, sans se donner la peine de le dissimuler devant elle. Au contraire, il lui dit tout en riant que Gudmund n'aurait pas choisi Signe, si Margit avait été libre. « Je m'imagine que Gudmund me regardera un peu de travers lorsque je t'embrasserai, mais cela se passera, je pense, avec le temps². » En proie au désespoir et à la honte, Margit verse le poison dans le gobelet et l'offre à Bengt en disant : « Ton gobelet est rempli. » Mais l'auteur ne nous fait pas assister à une solution tragique, grâce à l'intervention d'un valet qui annonce l'arrivée de Knut Goesling et de ses guerriers. Bengt sort, en laissant le gobelet sur la table. Gudmund entre avec Signe, mais c'est pour s'enfuir bientôt avec elle. Triste d'abandonner son pays natal et surtout sa sœur aimée, Signe veut vider le gobelet en l'honneur de Margit, mais elle est frappée de voir dans sa main le gobelet de sa sœur, témoin de tant de toasts joyeux, lorsque Gudmund était parti en voyage. Comme les souhaits prononcés alors ne se sont pas réalisés, Signe verse le poison par la fenêtre. En ce moment, il y a du vacarme dans le château. On entend la voix de Knut Goesling, et Margit entre pour se rendre

1. Acte III, p. 78.

2. Acte III, p. 81.

compte de la cause du bruit. Elle est paralysée de frayeur quand elle aperçoit le gobelet vide entre les mains de Gudmund. Elle appelle au secours, croyant que Gudmund et Signe se sont empoisonnés.

Gudmund explique la chose en peu de mots, et au même instant, un valet annonce que Knut Goesling vient de tuer Bengt Gautesoen. Enfin, tout se dénoue d'une façon heureuse. Signe prend congé de sa sœur pour fuir avec Gudmund, et Margit est émue à tel point qu'elle est capable de dire au couple amoureux : « Soyez heureux ! » Le jeune Ibsen désire cette fois-ci que tout finisse à la satisfaction complète du spectateur sensible. Un messager du roi entre pour remettre à Gudmund une invitation à la cour royale, où il sera comblé d'honneurs et de richesses. Margit a complètement changé. Pourtant cette métamorphose n'a rien de surnaturel. L'émotion violente, la peur d'avoir empoisonné l'ami et la sœur aimée la secouent de telle façon, que le bien, caché depuis longtemps au fond de son âme, reprend de l'empire sur elle. Margit a retrouvé son meilleur moi, elle prend le voile et dit adieu au monde. C'est elle-même qui unit les mains de Gudmund et Signe, elle qui a voulu les séparer à tout prix.

Inger Gyldenloeve est la première de toutes les femmes qui, dans le théâtre d'Ibsen, sont attachées à un mari non aimé ; mais dans *Madame Inger à Ostraat*, ce thème est seulement effleuré. Margit est le premier type distinctement accentué de la femme qui épouse un homme méprisé et détesté. Bengt est le prédécesseur de Helmer (*Maison de Poupée*), et de Tesman (*Hedda Gabler*) ; dans ces drames, le problème du mariage de raison est exposé avec un art parfait. Dans *la Maison de Poupée* et *Hedda Gabler*, le mari est du moins doué de beaucoup de qualités, tandis que Bengt, malgré son caractère faible, est d'une brutalité extrême. Par exemple, il dit à sa femme : « Gudmund est comme les autres ; il m'envie d'être ton mari, et voilà pourquoi je t'aime tant, ma Margit. » Margit appartient au groupe des Furia, Signe à celui des Auré-

lie. La première représente l'émancipation, tandis que la seconde est la jeune fille idéale d'après la conception traditionnelle. Ce qui est surtout remarquable chez Margit, c'est sa révolte contre une situation qui est indigne de la femme. Se sachant supérieure à son mari, elle souffre cruellement d'être traitée de poupée qui ne sert qu'à l'amuser. De là dérive surtout son mécontentement. Ce trouble intérieur est propice au développement de son amour pour Gudmund.

Il est intéressant de noter qu'en 1855 Ibsen avait déjà l'idée vague de l'indignité de la position sociale de la femme. Margit en est la preuve. On pressent pour ainsi dire Nora, qui, après avoir reconnu la chimère de son idéal matrimonial, quitte son mari et ses enfants. La possibilité d'une telle individualité de femme semble avoir été conçue par Ibsen, mais il rejette cette idée, qu'il juge impossible d'appliquer à une femme norvégienne. Ibsen devine qu'il peut y avoir des femmes dans le monde qui osent vivre leur vie égoïste, sans avoir égard à aucune obligation, quand il s'agit de leur bonheur. Margit parle « de ces femmes étrangères » avec une vive admiration. Elle-même n'ose pas briser les chaînes de la tradition, et, en fin de compte, sa nature révolutionnaire se résigne à l'ancienne loi morale, qui veut que la femme soit un être plein de désintéressement, et toujours prêt à se sacrifier aux autres.

Par le personnage de Margit, l'auteur nous indique qu'il existe dans la femme le vif désir de sortir du cercle restreint prescrit par l'ancienne loi morale. En même temps, il prouve que l'influence de cette loi est prépondérante au point d'engager la femme à renoncer volontairement à la liberté.

Signe sera l'épouse idéale, dévouée à son mari jusqu'à la mort. Dans le caractère de cette jeune fille, il n'y a rien de remarquable. Toujours joyeuse et souriante, Signe manque tout à fait de passions violentes. Elle sera heureuse dans la position subordonnée qu'elle occupera étant mariée.

Sont-ce les Margit où les Signe qui prévalent dans la vie réelle? Ou plutôt : quelle est la quintessence de la nature féminine? C'est la question qu'Ibsen résoudra dans ses drames postérieurs.

ALFHILD, INGEBORG¹.

Les héroïnes d'*Olaf Liljekrans* sont Alfchild et Ingeborg. Cette dernière aime un pauvre écuyer, mais elle est trop fière pour l'épouser. Avec la finesse féminine, elle devine l'amour de Hemming. Ibsen nous peint avec adresse la coquetterie de la femme. Ingeborg joue avec Hemming. Elle a un plaisir cruel à le voir souffrir. C'est la férocité du chat qui, dans la peau de son maître, enfonce ses griffes, sans vouloir lui faire une blessure profonde. « Attends, Hemming, fixe d'abord cette boucle de ma chaussure. » Hemming se baisse timidement ; peut-être tremble-t-il quand il touche le pied de celle qu'il aime, et Ingeborg triomphe en sentant le frisson de Hemming. La cruauté féline de la femme est merveilleusement exposée dans cette scène. Sachant que chacune de ses paroles est un coup de fouet pour Hemming, Ingeborg lui parle de la richesse de son fiancé. Jouant avec quelques fleurs, elle demande d'un ton qui feint l'indifférence : « Et toi, qu'as-tu ? » — Hemming : « Ma pauvreté et c'est tout ! » Sur ces paroles, Ingeborg chante joyeusement : « Mon cœur ne va guère vers celui qui possède des terres et des châteaux ? Le garçon pauvre m'est plus cher, c'est à lui que va ma pensée, c'est lui que j'aime². » Hemming, fou de joie, lui demande si c'est vrai ; elle feint la surprise et répond d'un ton froid : « Je ne com-

1. *Olaf Liljekrans*, drame historique en vers et en prose, fut terminé en 1856. Les passages que nous citons sont tirés de la traduction de MM. de Colleville et F. de Zépelin, 1904.

2. Acte I^{er}, scène VII, p. 53-54.

prends pas vos paroles, je chante une vieille chanson. »

C'est le type de la femme qui semble se défendre et se débattre au moment où elle désire le plus vivement se donner. Elle arrache une branche d'arbre et veut battre celui qui peut la maîtriser. Pourtant l'amour est plus fort qu'elle. Presque sans le vouloir, elle donne une bague d'or à Hemming et se sauve. Sans aimer le chevalier Olaf, elle est flattée d'être demandée en mariage par lui. Elle aurait sûrement sacrifié le pauvre Hemming pour la richesse et l'honneur d'être la femme d'Olaf ; mais au moment où son orgueil est blessé, où elle apprend qu'Olaf aime Alfchild elle donne ordre à Hemming de s'enfuir avec elle. A peine partie de la maison paternelle, elle regrette déjà d'avoir suivi son initiative première. Dans la vallée déserte, où elle s'est réfugiée avec Hemming, elle se désole parce qu'il lui manque le confort auquel elle est habituée. Ingeborg est une coquette sans cœur ; on croirait entendre Hedda Gabler lorsqu'elle dit à Hemming : « Tu partiras pour la guerre ! » — Hemming : « La guerre ? Me faire tuer ? » — Ingeborg : « Du tout. Tu te battras courageusement, tu seras fait chevalier et alors mon père t'accordera ma main. » Enfin, le père d'Ingeborg vient chercher les fugitifs, et il est contrarié de trouver sa fille en compagnie de Hemming. Mais Ingeborg lui répond courageusement : Non, au contraire, mon père, c'est moi qui l'ai emmené. Finalement, le père consent au mariage de sa fille avec Hemming.

Le personnage d'Alfchild¹ est le moins bien dessiné

1. Le personnage d'Alfchild avait été déjà conçu par l'auteur quand il écrivait *Justedalsrypa*, drame national en quatre actes, en 1850. Ibsen commençait cette pièce l'année où il écrivit *Catilina*. Il a pris l'idée de *Justedalsrypa* dans une légende racontée par A. Faye, d'après laquelle une jeune fille survécut seule dans une vallée dévastée par une épidémie. L'analogie entre cette jeune fille et Alfchild est évidente, car cette dernière aussi fut la seule survivante dans une vallée où tous les habitants mouraient quand une épidémie dévasta le pays.

dans cette pièce, car Alfild est présentée comme un intermédiaire entre la femme et l'elfe, ce qui lui donne un caractère flottant. Elle a quelque chose d'Eline Gyldenloeve, car, elle aussi aime les contes de fées et rêve d'un beau chevalier. Surtout les chants de son père, le vieux Thorgjerd lui sont chers, car : « Dans tous ces chants on célébrait un beau chevalier. Je me l'imaginais comme le plus beau et le plus noble de tous les chevaliers. L'oiseau pouvait voler aussi loin que son aile le pouvait porter, le nuage s'étendre au plus lointain horizon, jamais ils ne pouvaient en découvrir un plus beau. Olaf, c'était toi, mon rêve. Je le reconnais¹ », dit-elle.

Olaf, le fiancé d'Ingeborg rencontre Alfild dans la forêt. Il s'éprend d'elle à tel point qu'il perd complètement le souvenir du passé. Au lieu de se rendre à la messe de son mariage, il reste dans les montagnes avec Alfild, jurant de lui être fidèle éternellement. Enfin sa mère vient le chercher, et lui reproche amèrement d'avoir abandonné sa fiancée. Olaf se laisse attendrir et quitte Alfild pour épouser Ingeborg. Le soir de la nocce de son infidèle ami, Alfild brûle la maison nuptiale et s'enfuit dans les montagnes, où, le lendemain, elle rencontre Olaf. Il est honteux de son infidélité et vient implorer le pardon d'Alfild. Mais celle-ci le repousse. « Je te connais bien, je devine maintenant ta ruse. Mais crois-moi, je suis devenue plus sage. Tu veux me tromper par tes paroles, tu veux me faire croire que c'est toi qui occupe mon âme, toi qui m'as inondée de joie et torturée de douleurs. C'est inutile, je te connais. Viens le matin, où viens le soir, je te le répète, je te connais. Sur ton front se lit la ruse, l'autre Olaf n'était pas ainsi. » — Olaf : « L'autre ? Que veux-tu dire ? » — Alfild : « Celui qui est mort². » La troisième scène du troisième acte est imprégnée de la poésie de l'amour trompé. Alfild ne peut

1. Acte I^{er}, scène x, p. 70.

2. Acte III, scène III, p. 158.

pas croire à l'oubli de son amant ; elle aime mieux pleurer un mort que croire à son infidélité. Mme Kirsten, mère d'Olaf, exige la punition d'Alfhild pour avoir mis le feu à la maison. Elle veut faire jeter la coupable du haut des rochers. Mais la coutume veut que la condamnée soit acquittée, du moment qu'un homme s'offre pour l'épouser. Alors, quand l'exécution cruelle va avoir lieu, Olaf apparaît sur la scène, arrache Alfhild des mains de ses bourreaux, pour ne jamais plus se séparer d'elle.

Alfhild est un personnage irréel dans l'atmosphère surnaturelle du romantisme. Il est assez difficile de lui donner une place dans l'évolution de la femme ibsénienne. Quelques interprètes d'Ibsen l'ont comparée à Svanhild. Pourtant, pour maintenir cette comparaison, il faudrait trouver dans la nature d'Alfhild quelque chose d'héroïque, quelque chose de la grandeur d'âme particulière à Svanhild. Ce qui nuit surtout à la netteté de ce portrait de femme, c'est que l'auteur nous la montre avec le double aspect de femme et d'elfe. Pourtant, ce point de vue nouveau aide à mettre en lumière un côté du caractère féminin resté dans l'ombre. En effet, il y a dans la femme quelque chose de flottant, d'irréel, qui fait de son âme une énigme.

Le personnage d'Ingeborg n'est pas insignifiant non plus. Lorsque nous analyserons Régine (*les Revenants*), Berthe Soerby (*le Canard sauvage*), Fanny Wilton (*Jean Gabriel Borkmann*), nous nous souviendrons d'Ingeborg et nous remarquerons que quelques traits caractéristiques de ces femmes, tels que la coquetterie, l'avidité du plaisir, la légèreté de caractère, sont déjà esquissés dans le personnage d'Ingeborg.

HJOERDIS DAGNY¹

Les deux vikings Sigurd le Fort et Gunnar son ami ont fait une excursion en Islande il y a cinq ans. Ils passèrent l'hiver à proximité de la terre d'Oernulf. En partant, Sigurd enlève Dagny, la fille d'Oernulf, et Hjoerdis, la fille adoptive de ce dernier, suit le ravisseur Gunnar. Après de longues années, un jour d'hiver, Sigurd rencontre son beau-père. Une dispute éclate entre les deux hommes, mais après avoir croisé le fer, gendre et beau-père se tendent la main, et Sigurd est prêt à donner la satisfaction exigée par Oernulf pour le rapt de Dagny. Pourtant Oernulf est venu en Helgeland pour chercher Gunnar et se venger de lui pour l'enlèvement de Hjoerdis. En ce moment, Kore, un paysan, vient implorer secours et demander un abri aux guerriers, parce qu'il est poursuivi par les sujets de Gunnar. Kore a été volé et insulté par les gens de Gunnar; pour se venger, il a tué l'un d'eux. Gunnar était absent, mais Hjoerdis sa femme entreprend de venger le crime. Gunnar rejoint les autres guerriers et promet la paix et le pardon à Kore. Le désaccord des partis adverses semble se dissiper, mais à cet instant, l'élément diabolique, Hjoerdis, intervient, et sème la discorde entre les guerriers. Oernulf exige une satisfaction pour le rapt de sa fille adoptive et Hjoerdis réclame une rançon pour la mort de son père Ioekul qui a été tué par Oernulf. Une dispute éclate entre Oernulf et Hjoerdis. Le vieux guerrier, excité par ses paroles hostiles, refuse de lui donner satisfaction et l'insulte : « Une femme qui s'est enfuie au bras d'un ravisseur est indigne d'être considérée comme une épouse légitime². » Hjoerdis furieuse, jure de se venger, et

1. *Les Guerriers à Helgeland*, pièce en quatre actes, fut terminée en 1857. — Les personnages que nous citons sont tirés de la traduction de M. Jacques Grigant-Genest. 1902.

2. Acte I^{er}, p. 243.

Oernulf promet de punir Gunnar pour l'enlèvement de Hjoerdis. Ainsi la paix est rompue dès que Hjoerdis apparaît sur la scène. Il semble pourtant que toutes les querelles familiales prennent une heureuse issue. Gunnar vient pour se réconcilier avec Oernulf en l'invitant à un festin. Sigurd accepte l'invitation, malgré les pressentiments d'Oernulf qui ne croit pas à la paix, car « Gunnar a des femmes dans sa maison ». Le noble caractère de ce vieux guerrier se manifeste quand Thorolf, son fils cadet vient lui annoncer les dessins du paysan Kore au sujet de Gunnar. Ce dernier craignait pour la vie de son unique héritier, le petit Egil, quand Oernulf est arrivé armé en Helgeland. Il a envoyé son fils en sûreté vers le Sud. Pour se venger de Hjoerdis, Kore menace de tuer Egil. Le vieux Oernulf oublie alors qu'il est l'ennemi de Gunnar et part pour arracher le fils de celui-ci des mains de Kore.

Sigurd et Dagny se sont richement habillés pour la fête, mais avant d'y aller, Sigurd fait à sa femme un aveu d'une grave portée. Il lui rappelle le danger d'un séjour à la maison de Gunnar. Sigurd avoue la vérité sur le rapt des deux femmes il y a cinq ans. Hjoerdis avait juré de ne prendre pour époux que l'homme qui aurait le courage de l'emporter dans ses bras après avoir tué l'ours blanc attaché à la porte de sa chambre à coucher. Gunnar était épris de Hjoerdis, mais il n'osait pas s'exposer au danger, car depuis qu'il aimait Hjoerdis, la vie lui était doublement chère. Il se confie à Sigurd, et celui-ci se sacrifie pour son ami. Il met les habits de Gunnar, tue l'ours blanc et porte Hjoerdis sur le vaisseau de Gunnar, sans qu'elle s'aperçoive de la ruse. Dans l'épaisse obscurité de la nuit Hjoerdis a donné un bracelet à Sigurd, croyant le donner à Gunnar, et Sigurd en fit cadeau à sa femme. Avant de se rendre à l'invitation de Gunnar, Sigurd prie sa femme de se débarrasser du bijou. Pourtant Dagny ne veut pas se passer d'un cadeau si précieux, elle le cache, fière et heureuse d'être la femme d'un grand héros.

Le commencement du second acte montre Hjoerdis et Dagny en conversation. Dagny admire la richesse de Hjoerdis et la félicite d'avoir un fils. Hjoerdis appelle son fils bâtard, rappelant l'insulte dont Oernulf invectiva le petit Egil. Elle déteste tout ce qui est faible et mesquin ; son enfant même ne lui inspire pas de sentiments plus doux. Cette femme est comme un monstre toujours armé de flèches empoisonnées. La première de ces flèches s'enfonce dans le cœur de Dagny, lorsque Hjoerdis lui raconte avec quelle ardeur Gunnar l'embrassa dans la nuit, après avoir tué l'ours blanc. « Il me serra dans ses bras avec une ardeur telle que sa cotte de mailles se rompit¹. » Dagny pâlit, un premier nuage assombrit son ciel d'amour.

Les hôtes de Gunnar se réunissent pour faire honneur à son vin. La paix et l'harmonie semblent régner sur l'assemblée, mais Hjoerdis, le démon sinistre, éveille des sentiments violents dans l'âme des guerriers, en dirigeant la conversation de façon que chacun relate son exploit le plus glorieux. Elle hait en secret Sigurd, car dans la nuit où Sigurd et Gunnar jurèrent d'enlever chacun une femme d'Islande, elle espérait que Sigurd le Fort, le roi de la mer, entreprendrait de tuer l'ours blanc. Mais au lieu d'épouser Sigurd, Hjoerdis se voit livrée à Gunnar. Depuis ce jour-là elle hait Sigurd. C'est pour cela qu'elle désire qu'on parle de la lutte contre l'ours blanc, pour blesser et humilier Sigurd. Gunnar refuse d'en parler, cela n'empêche pourtant pas Hjoerdis de louer chaleureusement l'exploit de Gunnar et de célébrer le vainqueur de l'ours blanc. Devant tous les invités, elle appelle Gunnar le héros le plus glorieux de la Norvège, en assignant à Sigurd la seconde place d'honneur. Malgré ces paroles, Sigurd garde son noble calme, et Hjoerdis, voyant échouer ses efforts pour semer la haine entre les amis, s'adresse maintenant à Thorolf, le fils cadet d'Oernulf. On riposte de côté et d'autre, et le

1. Acte II, p. 261.

jeune homme domine à peine sa colère. Pour pousser à l'extrême sa patience, Hjoerdis lui demande, si c'est vrai qu'Oernulf se soit déguisé en femme, et qu'il se soit occupé pendant trois jours à préparer un breuvage magique chez une sorcière, avant de se battre en duel avec Ioeikul. Voyant son père déshonoré par ce mensonge, Thorolf entre dans une colère violente. Il répète les paroles menaçantes du paysan Kore, en laissant sous-entendre qu'Oernulf tuera Egil. Gunnar aime son fils à la folie ; l'idée de le perdre le met hors de lui, et il tue Thorolf avec une hache. Peu de minutes après, le vieux Oernulf entre, portant dans ses bras le petit Egil. Le désespoir de Gunnar est atroce, il n'ose pas parler à Oernulf du malheur qui vient de se produire. Déjà, dans cette scène, Ibsen se révèle créateur d'effets tragiques, où le désespoir étreint chaque cœur jusqu'à l'angoisse. Oernulf a sacrifié ses six fils pour sauver Egil ; quel supplice pour Gunnar que d'avouer le crime au sauveur de son fils ! Enfin, le vieillard apprend la mort de Thorolf. Gunnar le supplie de lui imposer une punition, mais le vieux guerrier répond fermement : « Donne-moi le cadavre de Thorolf et laisse-moi partir en paix. »

Cet événement tragique lui-même ne change pas le caractère de Hjoerdis. Elle n'est pas sensible à la douleur du père ; elle ne voit, dans le malheur d'Oernulf, que la juste vengeance des insultes qu'il prononça contre elle ? « Il m'a reproché de ne pas être une femme légitime. Avait-il raison ? Mais je n'ai nullement lieu de rougir, car Gunnar est en ce moment plus puissant que ton père, il a su se placer bien au-dessus de Sigurd, ton propre époux, et sa gloire brille d'un plus vif éclat¹ », dit-elle à Dagny d'un ton triomphant. Il se produit maintenant ce fait étrange : une femme douce et timide s'enhardit jusqu'à oublier la parole donnée à son mari, et ose blâmer son adversaire en termes violents, au milieu d'une assemblée d'amis. L'émotion de la scène précédente, la colère de

voir insulter son mari, tout cela influe sur Dagny de telle façon qu'elle révèle à Hjoerdis et à tous les assistants le secret du véritable vainqueur de l'ours blanc. Pour prouver ses paroles, elle montre le glaive avec lequel l'ours blanc fut tué; Sigurd le porte dans sa ceinture, et le bracelet que Hjoerdis crut donner à Gunnar, ce bracelet pare le bras de Dagny. La vengeance de Dagny est complète, les paroles de Hjoerdis le prouvent : « Il ne me reste qu'un parti à prendre, qu'un but à poursuivre. Sigurd ou Hjoerdis doit mourir¹. » L'impression que l'aveu de Dagny fait sur Hjoerdis est terrible. Tout ce qu'il y a de fier, d'héroïque, de surhumain dans l'âme de cette femme est ébranlé, humilié, foulé aux pieds. Son unique désir, c'est de tuer l'homme qui a été la cause de son humiliation.

Hjoerdis prépare des flèches et fait une corde d'arc de ses propres cheveux. Le troisième acte nous montre Hjoerdis dans cette occupation. Dans la scène suivante, elle prie son mari de tuer Sigurd. Gunnar recule au premier instant, épouvanté à l'idée de tuer son meilleur ami, mais le charme du démon Hjoerdis enivre Gunnar, d'autant plus qu'elle lui promet l'amour et la joie, s'il veut céder à sa prière. La résistance de Gunnar diminue de plus en plus; on ne sait pas ce que cet homme au caractère faible aurait entrepris, si l'intervention de Dagny ne mettait fin aux prières ardentes de Hjoerdis. Avant de partir, Dagny vient à Hjoerdis pour lui demander pardon. Hjoerdis n'en ferait pas autant. Elle agit spontanément, d'après d'étranges inspirations, et il y a quelque chose de grandiose dans cette puissance violente qui ne tend qu'à s'affirmer soi-même, et à prendre de l'empire sur les puissances contraires. C'est pourquoi Hjoerdis impose sa volonté aux autres avec un égoïsme brutal. Elle agit d'après la loi primitive qui permet au plus fort de triompher des faibles. Tous les moyens lui semblent acceptables pour écraser son adversaire. Elle

1. Acte II, p. 281.

rappelle à Dagny les paroles que prononçait Sigurd lors d'une visite chez Oernulf : « L'épouse d'un héros ne saurait être une femme ordinaire. Celle que je choisirai devra posséder assez d'ambition pour répudier une condition modeste. Il n'y aura pas d'honneur auquel elle ne soit en droit d'aspirer. Elle se fera un plaisir de m'accompagner dans mes expéditions de roi de la mer ; revêtue d'une armure d'acier, elle m'excitera au combat et soutiendra de son regard l'éclat strident des glaives. Car j'aurais honte d'avoir à mes côtés une femme pusillanime. » Dagny est profondément impressionnée par ces paroles, peut-être se compare-t-elle au modèle peint par Sigurd, et Hjoerdis ajoute encore avec un sourire dédaigneux : « Et il a fixé son choix sur toi¹. » En effet, les flèches de Hjoerdis ne manquent pas leur but. Dagny est atteinte au plus profond de son âme ; elle se sauve à l'arrivée de son mari pour ne pas lui montrer son émotion.

Sigurd vient à la rencontre de Hjoerdis pour lui faire une révélation grave. Il lui avoue son amour, en disant que seule son amitié pour Gunnar l'a poussé à tuer l'ours blanc à sa place. « Mais une seule femme a fait battre le cœur de Sigurd, celle qui lui a témoigné tant d'aversion dès le jour de leur rencontre. Ici finit mon histoire. Le temps est venu de nous séparer. Adieu, épouse de Gunnar, nous ne devons plus nous revoir². » Hjoerdis ne peut pas se résigner si facilement. Prête à sauver les derniers restes de sa vie brisée, elle avoue à Sigurd qu'elle l'a aimé de toute la force de son âme, et qu'elle a caché ses sentiments par fierté. Mais elle ne se contente pas de se plaindre de son sort ; avec son égoïsme brutal elle veut briser les chaînes qui font obstacle à son amour. C'est le droit du plus fort qui se révolte en Hjoerdis, l'individualité supérieure qui cherche à s'affirmer. Pourtant, ce n'est point pour satisfaire l'amour romanesque d'une

1. Acte III, p. 289-290.

2. Acte III, p. 296.

exaltée qu'elle veut se détacher de tous les liens légaux. Son amour est supérieur à ce que l'on appelle ainsi d'ordinaire. « Je t'aime, je puis le dire maintenant sans rougir, car mon amour ne ressemble en rien à celui d'une femme langoureuse. Si j'étais homme, je le jure, je pourrais t'aimer comme je t'aime maintenant¹. » Sigurd ne possède pas cet égoïsme brutal que Hjoerdis exige de lui; il n'a pas la force de se dégager des liens qui l'attachent à Dagny. Il refuse de suivre Hjoerdis, l'honneur le force à rester fidèle à son épouse légitime. Cette conception de l'honneur est incompréhensible à Hjoerdis. « A quoi bon avoir reçu en partage la force, le prestige et tous les riches dons que l'on admire en toi? Crois-tu que ce soit pour moi une destinée plus longtemps tolérable que de vivre dans la maison de Gunnar? Mon Sigurd, confie-toi à mon inspiration. Il y a dans ce pays, pour un homme de ta trempe, matière à brillants exploits. Erik règne en Norvège, deviens son compétiteur! Maint héros se rangera sous ta bannière; tu disposeras d'une force invincible pour combattre et triompher, et tu ne mettras l'épée au fourreau qu'après t'être assis sur le trône d'Harald Harfager²! » Le sentiment dominant chez Hjoerdis est l'ambition qui étouffe tout ce qui émeut son âme et y établit son pouvoir absolu. Sigurd est aussi ambitieux que Hjoerdis, mais il met le devoir au-dessus de tout. Par exemple, il lui paraît obligatoire de rendre l'honneur à Gunnar. Ce dernier s'expose au mépris s'il n'entreprend pas de punir Sigurd, puisqu'il se sent profondément blessé et déshonoré par la publication de la vérité sur le vainqueur de l'ours blanc. Sigurd lui propose un duel, car « nul ne traitera de lâche l'adversaire du viking Sigurd », dit-il. Avant de se rendre au duel, Sigurd rencontre Hjoerdis, mais l'attitude de cette dernière a changé. Il semble qu'elle parle sous l'influence de Sigurd quand elle dit : « Tu avais raison de dire que

1. Acte III, p. 298.

2. Acte III, p. 299.

Gunnar et Dagny sont entre nous un infranchissable fossé. Délivrons-nous d'eux en renonçant à la vie. Rien ne pourra plus nous séparer¹. » Elle s'est revêtue de son armure dorée et s'est armée de son arc et de ses flèches. Hjoerdis veut lutter contre la Norne sinistre et prendre de force ce qui lui a été destiné, ce qu'une puissance néfaste a détourné d'elle à jamais. Si elle ne peut pas posséder Sigurd ici-bas, elle veut lui appartenir au Valhalla, et y jouir du bonheur éternel. Elle lance une flèche dans le cœur de Sigurd ; celui-ci est atteint mortellement, mais en mourant, il avoue à Hjoerdis : « Nos chemins se séparent désormais, car je suis chrétien. » La Norne se venge de l'orgueil d'une mortelle. Hjoerdis croyait remporter la victoire sur la Destinée, mais au moment décisif, le bonheur se brise sous ses yeux. C'est un échec misérable, une parodie de la force humaine qui finit par s'engouffrer dans le néant. Hjoerdis se jette dans la mer.

Margit et Signe avaient servi d'étude préliminaire pour Hjoerdis et Dagny. L'auteur songeait déjà aux *Guerriers à Helgeland* quand il écrivit *Une fête à Solhaug*. L'affinité entre Margit et Hjoerdis est évidente. Rappelons les paroles de Margit dans son monologue du troisième acte : « Comme une Valkyrie, je veux accompagner Gudmund, partager sa joie, calmer sa douleur, suivre ses pas, veiller sur son sommeil, et le peuple étonné verra passer le beau cavalier et son épouse Margit. Son épouse² ! » Comparons à cela les paroles que Hjoerdis adresse à Sigurd : « Je resterai à tes côtés sans qu'aucun lien nous unisse, me contentant de jouer le rôle de servante d'un guerrier et de ressembler à ces vaillantes femmes qui sont les compagnes des héros. Je te suivrai pour verser dans ton âme l'enthousiasme des combats, t'inciter aux actions viriles et faire resplendir au loin le renom de

1. Acte IV, p. 313.

2. Acte III, p. 77. *Une fête à Solhaug*, traduit par le vicomte de Colleville et F. de Zépelin. 1904.

Sigurd. Tu me verras près de toi dans les tournois; je serai la camarade de tes hommes au milieu des orages et des expéditions lointaines; et quand on chantera tes exploits, la même drapa redira, sans les séparer, les noms de Sigurd et de Hjoerdis¹. »

Nous ne pouvons pas assigner aux personnages de Hjoerdis et de Dagny une place très importante dans l'évolution de la question féministe chez Ibsen, car l'auteur n'avait pas l'intention de peindre des femmes telles qu'elles existent dans la vie réelle². Pourtant Hjoerdis n'est pas un personnage purement mythique. Elle est la représentante de la nature féminine qui n'a encore subi aucune empreinte. Les passions sont spontanées, violentes, et nous donnent par là même l'impression de la vérité. Pourquoi Ibsen attribue-t-il à Hjoerdis ces facultés de courage, d'ambition, d'égoïsme féroce, facultés reconnues jusqu'ici propres à l'homme? C'est parce que l'auteur s'oppose déjà ici à la conception générale d'après laquelle la femme n'est qu'un être faible et incapable d'un acte courageux.

Ce qui caractérise Hjoerdis surtout, c'est son égoïsme qui ne faiblit devant aucun obstacle. Elle est le contraire de ce qu'on reconnaissait jusqu'alors comme le type caractéristique de la femme. Pourtant Hjoerdis n'est pas un caractère invraisemblable. Ibsen nous prouvera qu'une femme du genre de Hjoerdis n'est pas un être imaginaire appartenant à la Saga, et qu'elle existe dans la vie réelle. Le point essentiel par lequel Hjoerdis diffère de celles qui lui succéderont est celui-ci : Hjoerdis donne libre cours à ses facultés vigoureuses, tandis que d'autres femmes sont enchaînées par toutes sortes de contraintes sociales. Hjoerdis est l'enfant de la nature; elle développe ses facultés en pleine liberté; par conséquent, elle

1. Acte III, p. 299. *Les Guerriers à Helgeland*. Traduit par M. Jacques Trigant-Genest. 1912.

2. Dans la préface du drame *Une fête à Solhaug*, Ibsen indique que les personnages dans *les Guerriers à Helgeland* lui ont été suggérés par sa lecture des Sagas islandais.

s'élève à une certaine hauteur de perfection individuelle, que celles qui la suivront n'atteindront jamais. Sous l'influence des contraintes extérieures, ces femmes auront dans leur caractère quelque chose d'atrophie, ou bien leur vigueur spontanée se transformera en méchanceté.

L'exemple de Hjoerdis prouve que le devoir d'être épouse et mère n'est pas un but unique pour la femme. Il peut y avoir quelques individus exceptionnels qui, en renonçant à leur vocation de femme, sont capables d'atteindre le degré le plus élevé du développement personnel. Aussi bien que l'homme, ce genre de femmes a le droit de poursuivre un but égoïste qui consiste dans l'affirmation de son individualité.

Il est intéressant de noter l'évolution de l'idée de la dignité de la femme qui s'est affirmée de Margit à Hjoerdis. Margit se révolte d'être traitée en poupée par son mari ; Hjoerdis va encore plus loin. Les mœurs de son temps ne lui permettent pas de devenir l'épouse de Sigurd, après avoir appartenu à un autre. Mais cela n'empêchera pas Hjoerdis de se lier à Sigurd, car elle exige de l'homme qu'il estime dans la femme la camarade.

Dagny fait un contraste intéressant avec Hjoerdis. Elle ne représente rien de spécialement nouveau dans le tableau des femmes ibsénienne. Sa ressemblance avec Aurélie est évidente. Le progrès qu'Ibsen a fait d'Aurélie à Dagny consiste dans une plus grande complexité du caractère de Dagny. Aurélie n'a que des sentiments angéliques, particularité que Dagny semble partager avec elle. Pourtant Dagny sort brusquement de la monotonie de sa douceur au moment où elle humilie Hjoerdis. Malgré cette preuve d'un certain courage, elle retombe bientôt dans sa timidité habituelle. Hjoerdis semble être supérieure à Dagny, mais c'est en vérité cette dernière qui triomphe sur elle. Les efforts de Hjoerdis pour arracher Sigurd à Dagny échouent. Cette femme timide et insignifiante triomphe de la nature plus forte de Hjoerdis. Par conséquent, il semble y avoir dans ce dévouement, ce

désintéressement de la femme, quelque chose de mystérieux qui lui assure la victoire. La lutte entre la femme égoïste et la femme altruïste se poursuivra dans les œuvres suivantes. Nous en verrons le résultat final.

SVANHILD¹

Si le spectateur sait deviner les intentions les plus secrètes de l'auteur, il comprendra le sens profond du tableau qui se dévoile devant lui quand le rideau se lève pour la première fois dans la *Comédie de l'Amour*. Une maison entourée d'un jardin, où les arbres fruitiers fleurissent, où le calme du soir répand une douce harmonie. Mme Halm, Anna et Mlle Skoere sont assises dans la véranda et s'occupent d'ouvrages à l'aiguille. L'idéal traditionnel de la ménagère se présente à nos yeux dans ce tableau paisible, et le bonheur semble régner sur ce petit groupe de femmes; un bonheur modeste, sans extase, dont les plus hautes manifestations viennent de la réussite d'une petite broderie ou de la lecture du nouveau roman, d'un journal hebdomadaire. La distance qui sépare Svanhild de ces femmes est marquée par la place qu'elle occupe loin des autres. Elle est seule au bord de la baie qui aboutit au jardin. Son regard rêveur erre dans l'espace. Ibsen nous peint maintenant ce milieu bourgeois avec un art délicat. Il nous montre l'amour bourgeois, qui n'a rien de poétique, et qui ressemble à un vieux cheval surmené, que l'on déguise en Pégase pour une mascarade ridicule. Si, par hasard, un grain de poésie s'épanouit dans cette atmosphère humide, le matérialisme le tue à coup sûr.

1. *La Comédie de l'Amour*, pièce en trois actes et en vers, fut écrite en 1858, l'année des fiançailles d'Ibsen avec Susanne Thorresen. — Les passages que nous citons sont pris dans la traduction de MM. de Colleville et F. de Zépelin. 1896.

Svanhild ressemble à Hjoerdis, à l'aigle emprisonné qui mord et ronge la grille dorée de sa cage. D'ailleurs, Ibsen avoue avoir créé Svanhild sur le modèle de Hjoerdis. Elle aspire à la liberté et souffre cruellement d'être enchaînée par la tradition conventionnelle. Comme un oiseau pris à la glu, Svanhild fait des efforts pour se dégager. Elle essaye de peindre, mais échoue, faute de talent. Elle veut se faire actrice, mais ses bonnes tantes se révoltent contre une telle idée, et Svanhild, lasse de lutter, renonce à son projet. Son âme avide de liberté est en harmonie avec celle d'un jeune poète nommé Falk. Cette similitude de sentiment rapproche les jeunes gens. Falk croit avoir trouvé dans Svanhild sa muse et la supplie de s'unir à lui. Comme d'autres héros ibsénien, il ne voit dans la femme qu'un être destiné à lui servir de moyen pour réaliser le but qu'il s'est proposé dans la vie. Du moment qu'elle aura joué son rôle d'inspiratrice auprès du poète, peu importe à ce dernier si elle devient la femme d'un autre. Svanhild a une idée plus élevée de la mission d'un poète, réformateur de l'humanité. Celui-ci devrait poursuivre son idéal, sans avoir besoin d'être inspiré par une femme. Falk est vivement frappé par ces idées. Il jure de ne plus perdre son temps à composer des poésies emphatiques, et reconnaît que la collaboration active à l'œuvre de l'humanité est plus utile à la société.

Au commencement du second acte, les invités de Mme Halm se groupent autour de la table et on parle d'un sujet d'actualité, de l'amour. Avec des sarcasmes, l'auteur nous montre comment l'amour est conçu par la multitude. Mlle Skoere, avec son âme étroite et prosaïque, compare l'amour à une fleur qui doit être souvent arrosée par la pluie, autrement elle se flétrit. Guldstad, l'homme pratique, trouve une ressemblance entre l'amour et la mousse islandaise, bonne pour une poitrine malade. Styver, qui a l'exemple du pasteur Straamand devant les yeux, trouve que l'amour a quelque chose d'un pot de fleurs qui se remplit peu à peu d'une douzaine de têtes; image que Straamand complète par une comparaison entre

l'amour et le poirier qui, en automne, est surchargé de fruits¹. Ces jugements ne contribuent pas à atténuer l'indignation qui s'empare de Falk. L'amour qui lui a paru toujours comme le sentiment le plus élevé, il le voit ici avili, couvert du masque grotesque du faux romantisme. Falk est dans la situation d'un fanatique qui se croit chargé de la mission de prêcher la morale aux poules². Exaspéré de se voir complètement impuissant vis-à-vis des esprits bornés, — « des poules », il devient satirique et explique les rapports entre l'amour et — le thé ! Les différentes sortes de thé et d'amour sont analysées. D'abord, l'amour de la jeune fille. « Hélas ! Mesdames, chacun de nous possède en son âme un Céleste Empire en miniature, où, derrière la muraille de la timidité, germent des milliers de petites pousses, mais c'est pour les petites poupées chinoises de la fantaisie, qui soupirent en des kiosques, rêvant tulipes dorées aux mains et écharpes nouées autour des hanches. C'est pour ces poupées qu'on cueille les premiers bourgeons, sans souci des cueillette à venir³. » Il se moque ensuite de l'amour conventionnel et traditionnel qui a besoin de tant de formalités, comme le thé, importé des pays étrangers. « Certainement, pour arriver libre en notre pays, l'amour doit traverser d'abord la Sibérie des conventions, où aucun flot ne pourra l'endommager. Ensuite, en avant les papiers dûment scellés par le marguillier et l'organiste et le sonneur, contresignés par la famille, les amis, les témoins et le diable, et par bien d'autres gens encore ; car la permission d'Éros est loin d'être suffisante ! Et enfin ! dernier point de similitude, remarquez combien lourdement la main de la civilisation pèse sur l'Empire Céleste dans l'Extrême-Orient : la muraille s'effondre, le dernier mandarin va être pendu ; des mains profanes feront désormais la récolte du thé. Le Céleste Empire n'est plus qu'un conte, une Saga, à la-

1. Acte II, p. 107.

2. Straamand se compare lui-même à une poule au troisième acte, p. 143.

3. Acte II, p. 110.

quelle personne ne croit, le monde entier est uniformément gris, nous avons détruit le pays du merveilleux... Mais alors, où se trouve donc l'amour? Hélas! lui aussi est mort et enterré. [Il lève sa tasse.] Eh bien! que disparaisse ainsi ce qui est trop beau pour notre époque! Je vide ma tasse en l'honneur de feu l'amour¹. »

Falk croit, comme Gregers Werle dans *le Canard sauvage*, avoir rempli son devoir de missionnaire, et avoir ouvert les yeux, à la multitude bornée, mais ses auditeurs sont indignes de ses paroles blasphématoires; d'après leurs réponses, on voit très clairement que personne n'a bien saisi le sens du discours violent de Falk. On lui répond avec étonnement que l'amour n'est nullement mort, au contraire, qu'il se développe vigoureusement, représenté dans ce milieu sous toutes les formes. En voici la preuve : les Straamand, époux modèles, une veuve fidèle à son mari, les jeunes fiancés; mais Falk répond que tout le matériel de guerre prouve uniquement que nous avons des soldats, mais non des héros.

Le problème de l'amour libre est également effleuré dans cette scène. Falk se révolte contre la distinction sévère que l'on fait entre les enfants de l'amour et les enfants légitimes. Sa colère contre les formalités légales l'emporte à un tel point qu'il menace de fonder un « journal du mariage » où il relatera tous les détails de la vie amoureuse de ses concitoyens. Les amis de Falk s'élèvent violemment contre lui et veulent rompre toute relation avec un tel homme. Il se voit abandonné de tous, sauf de Svanhild qui lui offre son amitié. Falk se lie avec elle en lui donnant une alliance, et Svanhild se jette courageusement dans ses bras.

Au troisième acte, nous voyons toujours le contraste entre celui qui cherche un idéal chimérique et ceux qui se contentent des joies modestes que la vie réelle leur offre. La société de ces gens médiocres s'amuse joyeusement derrière les fenêtres éclairées.

1. Acte II, p. 112.

Dans la maison on chante, on est joyeux, on joue du piano, ce qui indique qu'une certaine harmonie règne dans ce milieu bourgeois, rarement troublé par des orages. Falk dit adieu à ce monde, il est solitaire dans la joie générale. Ibsen nous montre ce chercheur obstiné de l'idéal, en costume de voyage. Svanhild l'accompagne. Tous les deux veulent s'opposer à la tradition, à la banalité, voyant que les sentiments les plus élevés se meurent sous le poids des chaînes de la convention.

Pour Falk, le pasteur Straamand, avec ses douze enfants, est la parodie vivante de tout ce qu'il y a de beau et de sublime dans l'amour. Pourtant, malgré sa sympathie pour Falk, Ibsen prête des paroles très nobles à Straamand, quand celui-ci explique à son adversaire ce qu'est un foyer : « Un chez soi, c'est là où il y a place pour cinq, là où deux ennemis, il est vrai, seraient à l'étroit ; un chez soi, c'est là où toutes vos pensées peuvent librement jouer comme des enfants sur les genoux de leur père ; où la voix reçoit aussitôt l'écho d'une voix amie ; un chez soi, c'est là où les cheveux blanchissent, sans qu'on s'en aperçoive, où l'on vieillit pourtant, mais où de doux souvenirs apparaissent dans un bleu lointain, comme les collines s'estompent au loin derrière la forêt¹. » Falk croit fanatiquement à son idéal ; il se croit enfoncé dans la boue et Svanhild est à ses yeux un rosier dans un cimetière dévasté. Ils s'assurent l'un à l'autre la fidélité à leur idéal de vie ensoleillée, où le matérialisme n'étend pas ses ombres. Leurs fantaisies idéalistes sont brusquement interrompues par l'intervention d'un réaliste qui leur montre le revers de la médaille. Le commerçant Guldstad aime Svanhild et, sans hésitations, il vient la demander en mariage, en présence même de Falk.

Svanhild recule, mais Guldstad est un homme qui voit la vie sous son vrai jour, et non comme elle se présente aux yeux des idéalistes. Falk et Svanhild se sont créé un idéal qui est pour eux une divinité, mais, en réalité, ce

1. Acte III, p. 142.

n'est qu'une idole. Guldstad analyse cette idole et démontre qu'elle a une base peu solide. « Regardez dans la vie et montrez un peu d'expérience; chaque couple amoureux a la bouche pleine, comme si un million lui eût été échu. Quand les jeunes gens sont fiancés, on a hâte de faire consacrer leur union par l'Église; ils rentrent joyeusement à la maison et passent dans l'ivresse les premiers temps du triomphe et de la foi partagée, mais bientôt sonne l'heure du règlement : alors c'est la faillite ! Évanouie la fleur de jeunesse sur la joue de l'épouse ; évanouis les frais sentiments de son âme ; évanouie aussi l'énergie courageuse du mari ; évanoui en un mot, tout ce qui brillait, tout ce qui étincelait jadis, et c'est bien la banqueroute complète de tout le fonds de commerce ! Et cependant, ces deux êtres ont commencé la vie avec tous les éléments d'un succès possible¹. »

À la question de Falk, lui demandant en quoi consiste une maison solidement construite, il répond que le fondement d'une telle maison, c'est la tranquille et cordiale affection qui peut honorer une femme tout autant que la folle ivresse d'un rêve confus. C'est le sentiment heureux du devoir accompli, les soins assidus, la paix de la maison, les caractères qui sympathisent.

« La base solide dont j'ai voulu parler c'est encore la préoccupation qu'aucune pierre ne vienne blesser le pied de la bien-aimée sur la route de la vie ; c'est une main toujours prête à panser les blessures ; une énergie virile pour aider à supporter les lourds fardeaux ; un équilibre d'âme durable ; un bras fidèle, voilà Svanhild, ce que j'ai à vous offrir pour établir votre bonheur. Vous me répondrez². » Le beau fantôme a disparu, la vérité montre sa grimace hideuse. L'idole de Falk et de Svanhild n'est qu'une poupée dorée, semblable à une divinité des temples chinois. Le doute est semé dans le cœur de Svanhild et de Falk, leur croyance à l'éternité de l'amour

1. Acte III, p. 163.

2. Acte III, p. 166.

est ébranlée. Svanhild devient sceptique la première. Avec la finesse féminine, elle voit une part de vérité dans les paroles de Guldstad. La nature violente de Falk s'oppose pourtant au renoncement à une idole qui lui inspirait ses belles rêveries, il conjure Svanhild de croire à son amour ; mais quand celle-ci lui demande combien de temps son amour durera, il répond : « Il durera longtemps. » L'idée que son amour sublime pourrait s'évanouir donne la force à Svanhild de renoncer à une liaison avec Falk pour que leur amour vive éternellement dans sa beauté printanière. « Oh ! je te comprends, mais se quitter ainsi au moment même où la vie s'ouvrait si joyeusement devant nous, en ce printemps, sous ce ciel bleu, dans ce même jour, où notre jeune amour fut baptisé de nos serments et de nos vœux ? » demande Falk. Mais Svanhild répond : « Et c'est pourquoi il le faut ; arrivé à ce point culminant, notre bonheur ne peut que décroître ¹. » Les deux idéalistes se séparent et gardent dans le cœur l'image de leur idole, qui, dans leur imagination, est une véritable divinité. Svanhild se résigne. Elle accordera sa main à Guldstad, qui lui promet un bonheur solide et assuré. A la demande de sa mère de ne pas renoncer à un riche parti tel que Guldstad, Svanhild la prie de lui accorder un court délai pour réfléchir. « Jusqu'à l'automne, jusqu'à la chute des feuilles. » Le premier jour d'automne, elle suivra Guldstad à l'église, songeant avec un sourire mélancolique à son rêve fugitif. Quand la prose de la vie assombriera l'horizon de ses fantaisies idéalistes, il lui restera un trésor précieux : la croyance à la beauté virginale de l'amour immortel dans la grandeur d'une âme qui sait y renoncer. Falk s'en va, il suit son idéal qui lui indique le chemin menant sur les hauteurs de la vie jusqu'à l'infini. Il chante joyeusement avec les étudiants :

Mon navire sombrera peut-être,
Mais il est bon de naviguer ainsi.

Tout ce qui caractérise Hjoerdis se répète dans Svanhild. Elle éprouve les mêmes passions que Hjoerdis. Elle est ambitieuse, elle désire se faire artiste. Elle est courageuse. S'exposant au mépris de tous, elle veut partir avec Falk. Son amour pour ce dernier est noble comme celui de Hjoerdis pour Sigurd. Pourtant les influences du milieu social dans lequel elle vit font changer les idées de Svanhild. La grande différence entre Hjoerdis et Svanhild ne consiste pas dans le caractère de ces deux personnages, mais dans les influences extérieures. C'est un fait connu que deux êtres, nés avec les mêmes facultés intellectuelles, se développent de manière différente, suivant les conditions de leur existence. L'éducation, le milieu social ne manquent pas de donner une empreinte spéciale à l'homme qui les subit. En effet, le milieu social dans lequel vit Svanhild rend compréhensible le caractère flottant de son âme, la contradiction qui semble exister entre ses idées et ses actions. En comparant Svanhild à Hjoerdis, nous remarquons que le point essentiel par lequel Svanhild diffère de Hjoerdis, c'est le manque d'égoïsme brutal qui n'a d'égard pour rien, qui rompt énergiquement les chaînes traditionnelles, pour faire triompher son individualité supérieure. Nous n'avons pas à en chercher très loin la cause. L'esprit mesquin de son entourage a influencé Svanhild de telle sorte qu'elle a commencé à douter d'elle-même. L'éternelle recherche de la vérité, le caractère indéterminé de ce qui est bien ou mal, beau ou laid, jettent le doute dans son âme. L'amour éternel existe-t-il dans ce monde ? Ou Svanhild a-t-elle adoré un fantôme ? Qui a raison, les idéalistes ou les réalistes ? Faut-il qu'une forte individualité telle que celle de Svanhild se soumette à la règle universelle ? Dans la *Comédie de l'Amour*, ces questions ne sont pas encore résolues. Ce que l'auteur a voulu nous faire comprendre, c'est l'imperfection de l'état actuel de la vie sociale et le mensonge du faux romantisme. Il a l'idée vague que la femme joue dans la société, un rôle indigne d'elle, et que ses facultés supérieures y sont étouffées par la mesquinerie

du matérialisme. L'auteur s'élève avec une vive colère contre les optimistes qui ne voient pas l'imperfection de l'état actuel. Il semble rêver à un monde meilleur, un monde où la femme aura une place digne d'elle, mais les moyens pour amener cette transformation ne sont pas encore trouvés.

MARGARÈTE, RAGNHILD, INGA, INGEBJOERG ¹

Ibsen nous montre ici quatre femmes, créées d'après le modèle traditionnel de la femme idéale. C'est la femme dévouée à son mari jusqu'à la mort, renonçant à tout intérêt personnel, née pour se sacrifier, pour donner la vie à des enfants et pour disparaître modestement après avoir accompli son devoir. Dans *les Prétendants à la Couronne*, Ibsen abandonne le problème du mariage. Les personnages importants sont Skule, Hakon et Nikolas, il n'y a pas de place pour le portrait individuel d'une femme; la pièce aurait souffert de la surabondance des problèmes.

Margarète rêve de Hakon, comme Eline rêve de Nils Lykke; il est le héros de ses fantaisies enfantines, le roi de son cœur virginal. Elle ne songe pas à la grandeur ou à une vie glorieuse à côté d'un héros, comme Hjoerdis et Furia, elle ne veut être que la femme aimée de Hakon, la couronne ne la tente pas. A la demande de Hakon : « Margarète, consentez-vous à devenir reine ? » Elle répond avec une hésitation : « J'accepte volontiers d'être votre épouse². » Et quand sa mère lui demande si elle deviendra reine, elle répond avec un sourire amer : « Cela, rien que cela; mais je suis presque disposée à

1. *Les Prétendants à la Couronne*, pièce historique en cinq actes, fut terminée en été de l'année 1863. Les passages que nous citons sont pris dans la traduction de M. Jacques Trigan-Genest, 1902.

2. Acte I^{er}, p. 48.

m'en réjouir¹. » Hakon n'a qu'un seul désir, celui de remplir dignement son rôle de roi et son devoir royal est placé au-dessus de tout. C'est pourquoi il ne s'aperçoit pas des douleurs qu'il cause à beaucoup d'êtres aimés. D'après Hakon, un roi ne doit se laisser influencer par personne, son amour doit appartenir entièrement au peuple; par conséquent, Hakon se détache de tout ce qui pourrait amener un partage de son cœur. Il donne à sa mère l'ordre de partir, et il bannit Kanga, sa maîtresse. Il choisit une reine pour qu'elle lui donne des héritiers et de bons conseils, car : « Une reine intelligente peut être dans ce pays l'instrument de grandes actions². » Hakon possède l'égoïsme brutal que nous admirons chez Hjoerdis. Quand il apprend que Skule s'est couronné roi et se révolte contre lui, il ne lui vient pas à l'idée que Skule est le père de Margarète, et il s'écrie : « Donne-moi un conseil, quel est le moyen de mettre le duc à mort avant qu'il arrive à Nidaros ? » Pourtant, profondément ému par la révolte de Skule, Hakon reconnaît qu'il a été trop dur envers celles qui l'aiment. Le hasard ramène sa mère bannie, et il serre sa femme et sa mère sur son cœur, croyant fermement à son bonheur futur et à un dénouement heureux des événements. La soumission absolue de la femme à l'homme semble être réclamée par Ibsen, quand Hakon condamne le roi Skule à mort. Sans savoir la cause de la condamnation, Margarète approuve la décision de son mari. « Je suis ta femme, rien que ta femme », dit-elle à Hakon³. Il n'y a encore aucune allusion aux idées du droit individuel de la femme, idées que nous trouverons plus tard dans *la Maison de Poupée*. Mais il ne faut pas reprocher à Ibsen de se mettre en contradiction avec lui-même. Examinons la nature de Hakon; il est d'une personnalité si forte que sa femme ne peut que se former d'après l'individualité de son mari.

1. Acte I^{er}, p. 51. — 2. Acte I^{er}, p. 50.

3. Acte IV, p. 164.

Ragnhild est le même type de femme. Elle aime son mari d'un amour inébranlable qui résiste à toutes les tempêtes de la vie. L'indifférence de son mari n'empêche pas l'épouse de l'aimer d'un amour toujours égal. Au moment où elle le croit menacé, elle devient héroïque comme Inger; celle-ci n'hésite pas devant un crime pour sauver son enfant, et Ragnhild ne craint pas la mort, quand elle repousse les Birkebeiner qui s'introduisent dans l'église pour tuer Skule. C'est la femme qui pardonne les fautes, même les crimes de son mari. Toujours modeste et dévouée, elle n'ose pas se soustraire aux ordres de son époux, mais au moment du danger, elle est capable d'actes héroïques. En effet, Skule se sauve dans les bras de sa femme et reconnaît trop tard le trésor qu'il a possédé sans l'apprécier.

Ingebjørg est créée sur le même modèle. Elle se donne à l'homme qu'elle aime corps et âme, et quand il l'abandonne, elle ne vit que du souvenir de son bonheur. L'unique tâche de sa vie est d'inspirer à son fils de l'amour et de l'admiration pour son père, le roi Skule. Au moment où ce dernier désire le plus vivement avoir auprès de lui un être qui l'aime et qui croie à sa destination royale, Ingebjørg lui amène son fils. Le cœur de Skule déborde de bonheur et de reconnaissance pour l'amante de sa jeunesse; il reconnaît qu'il a possédé un trésor sans l'apprécier. Pourtant, dans son égoïsme, il ne serre pas contre son cœur la femme dévouée qui, après avoir sacrifié sa jeunesse et toute sa vie à l'homme aimé, vient lui sacrifier encore son bien le plus précieux, son fils. Elle ne veut rien pour elle-même, elle s'en va silencieusement, sans reproche et sans plainte. Un soupir seulement sort de son cœur angoissé : « Aimer, se sacrifier et en échange récolter l'oubli, ainsi se résume mon histoire¹. »

Inga aussi ne semble exister que pour être mère et pour disparaître, après avoir rempli son devoir de femme.

1. Acte IV, p. 154.

Pour gagner le trône à son fils, elle se soumet au supplice du fer rouge. Dieu juge pour elle ; son fils devient roi, grâce au sacrifice de sa mère, et celle-ci part en exil, joyeuse d'avoir rempli son devoir. Sa souffrance lui est délicieuse. Quand elle se cache pour voir de loin le roi son fils, et que Dagfinn lui dit un mot de pitié, Inga répond fièrement : « La mère d'un fils aussi admirable n'est pas à plaindre. »

Aucune de ces trois femmes n'est une individualité ou une fin en soi ; elles ne semblent avoir le droit d'exister que pour se sacrifier à leur mari et à leurs enfants.

AGNÈS¹

Le personnage le plus beau, le plus idéal de l'épouse est créé par Ibsen dans *Brand*. Agnès est faite sur le modèle des femmes dévouées jusqu'à la mort à leur mari ; elle appartient au groupe des Aurélie, Dagny, Ragnhild ; mais elle les surpasse en ce qui concerne la grandeur de caractère, car son mari est un fanatique qui avec sa devise : « Tout ou rien » lui arrache le cœur petit à petit. Le sort d'Agnès est celui d'un nombre infini de femmes, qui se sacrifient à leur mari et à leurs enfants. Ibsen, le poète, fait d'Agnès un personnage délicieux, couronné de l'auréole du martyr. Sa jeunesse est heureuse et souriante. Ejnar, le fiancé d'Agnès, compare celle-ci à un joli papillon destiné à jouer et à voltiger au soleil. Comme d'innombrables jeunes filles, elle voit la vie en rose, la fortune lui sourit et lui promet un avenir ensoleillé. Mais tout à coup, le soleil s'assombrit et une bise glaciale enveloppe ce cœur virginal, au moment où Agnès voit pour la première fois Brand. « Le soleil s'éteint-il »,

1. *Brand*, poème dramatique en cinq actes, fut écrit en été 1865 à Aricia. — Les passages que nous citons sont pris dans la traduction de M. Prozor. 1895.

demande-t-elle en tremblant, quand Brand déchire brusquement le voile rose qui couvrait la réalité cruelle. Agnès sent la froideur de l'aquilon qui tue son printemps de jeune fille; elle se voit entourée de montagnes et croit étouffer sous le poids des paroles de Brand. Nous voyons que sa rencontre avec Brand jouera un rôle dans la vie d'Agnès; elle ne pourra pas s'arracher à la profonde impression que la voix de ce fanatique exerce sur elle. Elle verra jour et nuit dans ses rêves ce grand réformateur qui brise les idoles et réclame brutalement « Tout ou rien ». « Comme il grandissait en parlant », dit Agnès émue.

La misère humaine nous est représentée au second acte sous la forme d'une famine qui désole le pays, mais la misère morale du peuple est pire que la famine. Brand apparaît au milieu du désespoir général comme un libérateur. Une pauvre femme le supplie de porter secours à son mari qui, devenu fou de faim, blasphème Dieu et évoque le diable. Brand veut s'embarquer pour sauver le misérable, mais personne n'ose l'accompagner par la tempête violente qui agite le fjord. Tout d'un coup, Agnès qui assiste à cette scène, s'arrache des bras de son fiancé pour suivre Brand. Nous la voyons dans le petit bateau, seule avec le pasteur, la tempête fouette les vagues et une mort tragique menace les deux voyageurs. Ce tableau est l'image de la vie future qu'Agnès aura auprès de Brand. La tempête la secouera jusqu'au fond de son âme; elle aura à souffrir du froid glacial, qui règne au cœur de son mari; mais malgré les souffrances les plus terribles, et malgré toute privation de tendresse, elle supportera tout, fidèle au dogme de Brand : « Tout ou rien. » Personne ne comprend les idées de Brand, mais la jeune femme saisit la grandeur de sa doctrine; plus que cela : Brand erre encore dans l'obscurité, mais Agnès voit le pays sacré de son idéal. Ejnar revient et prie Agnès de revenir chez ses parents pour reprendre une vie joyeuse et souriante, mais Agnès refuse. Elle résiste même à la prière de Brand, qui lui dit de ne pas

se sacrifier à la triste monotonie d'une vie de missionnaire, entre les rochers nus de la montagne. L'espoir en l'aurore joyeuse qui couronne le pèlerin après l'obscurité de la nuit suggère à Agnès la réponse suivante : « Derrière la nuit, derrière la mort là-bas, je vois l'aube poindre¹. »

Au troisième acte, Agnès est l'épouse de Brand et la mère d'un petit garçon adoré, mais l'enfant se meurt dans l'air humide des montagnes, entre les rochers où le vent glacial étouffe les fleurs avant qu'elles revoient le soleil. Le petit Alf est en danger de mort, le médecin dit que seul le départ rapide pour le Sud pourra le sauver, et Brand n'aura qu'à choisir entre deux choses : ou voir mourir son unique enfant ou devenir infidèle à sa paroisse, et à sa mission divine. Dans cette lutte terrible, il prie Agnès de décider de son sort. Agnès lui répond fermement : « Je suis épouse. Commande, si tu l'oses. Je m'inclinerai, j'obéirai². » Brand hésite. Ibsen nous montre de nouveau l'héroïsme féminin. Agnès fait le sacrifice le plus atroce pour une mère ; elle sacrifie son enfant à la mission divine de son mari, et c'est elle-même qui lui montre le chemin à suivre qui mène au salut, quoique cette décision condamne l'enfant à mort. « Suis le chemin que ton Dieu t'indique ! » dit-elle. Nous voyons que la femme a plus de force morale que l'homme dans la souffrance. Tandis que Brand s'abat sur le sol, Agnès ne bouge pas, son amour lui prête une force inouïe.

Au quatrième acte, la jeune femme est en deuil, son enfant est mort. Il semble qu'Ibsen place le devoir d'épouse au-dessus du devoir de mère. Il réclame de la femme le dévouement absolu à son mari, même aux dépens de ses enfants. En même temps, il nous montre l'influence de la femme sur l'homme. Brand est un fanatique qui rêve vaguement d'un idéal suprême, sans se rendre compte de ce qui le pousse à se séparer des autres et à poursuivre un fantôme. Agnès donne à ses idées forme

1. Acte II, p. 84. — 2. Acte III, p. 134.

et vie. Avec l'instinct subtil de la femme, elle ressent que la révolte contre l'étroitesse des idées soulève non seulement le cœur de son mari, mais que cette révolte germe dans le peuple entier. « Notre église est trop petite », dit-elle. Profondément impressionné par cette idée, Brand s'exclame : « Oh ! Agnès, je le vois, tu es l'ange qu'Il a placé sur mon chemin ; sans réfléchir, d'un œil sûr, d'un pas ferme, tu prends le sentier que, seul, je n'aurais pas trouvé¹. »

Un tableau touchant se déroule au quatrième acte, quand la jeune femme pare la chambre pour la fête de Noël. Elle rêve à la fête de l'année passée, où son enfant se réjouissait à la vue de l'arbre de Noël. En peu de lignes, Ibsen nous trace rapidement le portrait le plus délicieux d'une jeune mère. Timidement, elle s'approche de la fenêtre et soulève le rideau, pour que le petit rêveur au cimetière se réjouisse de l'arbre de Noël que sa mère a paré pour lui. Tout son amour maternel se porte maintenant vers les petits objets appartenant au défunt. Elle les caresse comme si ces objets étaient vivants, et sa douleur est calmée par la douceur du souvenir. Mais Brand est impitoyable. La douleur d'Agnès n'est à ses yeux qu'un culte idolâtre, et avec sa devise éternelle. « Tout ou rien », il réclame de sa femme les derniers souvenirs de l'enfant. Agnès sacrifiait son fils, mais il faut plus que cela, le sacrifice n'est pas complet, si l'on garde des souvenirs, des regrets dans le cœur ; en un mot : si l'on obéit à Dieu en murmurant en même temps contre la volonté divine, le sacrifice est nul. Agnès maîtrise son cœur meurtri, pour atteindre la grandeur surhumaine d'une martyre qui s'arrache le cœur lentement. Elle sent qu'un tel sacrifice sera la fin, puisqu'il va au delà du pouvoir humain. Dans une sorte d'hallucination, le mot de la sainte Écriture lui apparaît : « Qui a vu Jéhova doit mourir². » Ces paroles lui annoncent la mort. Et Agnès donne tout.

1. Acte IV, p. 174. — 2. Acte III, p. 144.

Elle se dépouille de tous les souvenirs précieux de son enfant pour les donner à une mendiante bohémienne. Elle arrive au sommet de la grandeur humaine, y demeure un moment, couronnée d'une auréole et délivrée de toute faiblesse terrestre. L'âme est purifiée et recrée; une nouvelle femme est née, qui est digne du paradis et de l'éternelle joie; mais le corps succombe à l'effort surhumain, Agnès meurt. Elle meurt après avoir réalisé l'idée de la mission divine de Brand¹.

Peut-être Ibsen a-t-il voulu donner une raison à la dureté et au fanatisme de Brand en le faisant naître d'une union conjugale sans amour et surtout d'une mère brutale et égoïste. La dureté de Brand s'explique par les scènes terribles auxquelles il a assisté tout enfant dans la maison paternelle. Une scène surtout s'est imprimée dans son âme : quand son père mourut, la première chose que fit sa mère fut de rechercher l'argent du défunt. Terrible impression pour l'enfant que de voir la mère auprès du père mort, cherchant la caisse sous les coussins du lit mortuaire. De telles scènes nous font mieux comprendre le fanatisme et la dureté de Brand. Sa réclamation « Tout ou rien » vaut pour sa mère aussi bien que pour tous les autres. Pour lui, il n'existe qu'une seule morale, une morale nette et impitoyable qui n'admet aucun compromis. Dans Brand, Ibsen effleure encore une fois le thème du mariage de raison. Il nous montre comme un triste résultat l'enfant d'une telle liaison, qui est étranger à tout sentiment affectueux et tendre. Le fils est aussi cruel que sa mère, il réclame d'elle « Tout ou rien », et il la laisse mourir sans un mot de consolation. De cette liaison sans amour, il ne pouvait naître qu'un Brand, avec cette volonté inflexible de suivre son idéal, peu importe qu'il anéantisse son bonheur et celui de sa femme.

1. La mort d'Agnès rappelle la mort de la femme du pasteur dans *Au delà de nos forces* de Bjoernson. Dans ce drame aussi, le corps succombe au suprême effort de l'âme.

La fin tragique d'Agnès prouve le profond scepticisme de l'auteur. Il est certain qu'il n'a pas songé à la solution de la question féministe dans Brand. Pourtant, dans la vie d'Agnès, se pose la question de savoir si la femme est capable de se détacher de ses instincts maternels. La femme peut-elle renoncer à sa vocation de mère et poursuivre un autre but dans la vie? La réponse donnée dans Brand est négative. Agnès sacrifie son enfant à la mission de Brand. C'est une preuve que la femme est capable d'actes héroïques, mais l'effort suprême la tue. La force physique et morale de l'homme est reconnue supérieure à celle de la femme. Le même scepticisme est déjà exprimé dans *Madame Inger à Ostraat*. Dans ce drame également, l'héroïne succombe.

Nous avons essayé de distinguer entre deux groupes de femmes dans *Ibsen*. Le groupe des Furia et celui des Aurélie. Il sera difficile de donner une place à Agnès dans l'un ou l'autre des deux groupes. A première vue, elle semble appartenir aux fortes individualités, à la race des Valkyries, genre Hjoerdis et Svañhild, avec lesquelles elle partage la volonté d'agir, l'énergie de réaliser une idée et d'exciter l'homme dans la poursuite d'un but suprême. Pourtant, à ces sentiments, qui sont exposés dans toute leur pureté pour Furia et Hjoerdis, se mêlent chez Agnès les sentiments primitifs de la femme. A son énergie masculine, son héroïsme viril, se joint l'amour maternel. Mais son désintéressement personnel, sa tendance à la soumission assigne à Agnès une place dans l'ordre des Aurélie.

AASE, SOLVEIG ¹

Le contraste qu'il y a entre le pasteur Brand et Peer Gynt vient en partie des différences qu'il y a entre

1. *Peer Gynt*, poème dramatique en cinq actes, fut écrit en 1867, pendant les jours d'Ibsen à Ischia et à Sorrente. — Les passages que nous citons sont tirés de la traduction de M. Prozor. 1899.

la mère de Brand et Aase. Tandis que l'amour de la mère de Brand est tué par le matérialisme, Aase aime son fils d'une tendresse folle. Ici comme dans la pièce précédente, on démontre l'influence de l'éducation et surtout l'influence de la mère sur le fils. Brand est le fils d'une mère dure et sévère, Peer est le résultat naturel de l'éducation reçue à la maison maternelle. Aase a fait de son fils un fantasque. Pour ne pas succomber à la misère, Aase invente des contes fabuleux et le fils hérite de la tendance à s'imaginer des actions extraordinaires, dont il est le héros. Le mensonge vital, nécessaire au bonheur de l'homme, surgit déjà ici, pour devenir dans *le Canard sauvage*, le thème principal. Ibsen observe très ingénieusement ce phénomène psychologique que le mensonge réitéré prend un tel empire sur l'homme, que celui-ci ne se rend plus compte de ce qui est faux ou vrai. Au moment où Peer Gynt parle de sa promenade à dos de bouquetin, à travers le fjæll de Gentin, il est réellement persuadé d'avoir fait ce miracle; même il croit être destiné à devenir empereur. Peer vit dans une sphère de fantaisie, où la réalité se mêle à la fiction. La faiblesse d'Aase vis-à-vis des défauts de son fils est merveilleusement caractérisée par les paroles suivantes : « Oui, c'est vrai, je ne vauds rien. Mais mon gars, lui, est un trésor¹. » Aase est la mère typique qui aime son fils d'un amour aveugle. Elle ne voit les défauts de l'enfant qu'à travers le voile rose de l'amour maternel. Peer répond à l'amour de sa mère par une affection tendre, mais peu respectueuse. Sa mère est plutôt pour lui une camarade, avec laquelle il se permet parfois une mauvaise plaisanterie. Quand elle veut l'empêcher de faire une folie, il la met tout simplement sur le toit d'un moulin. Pourtant, au moment où Aase meurt, Peer fait preuve d'une tendre affection filiale. Une poésie mystique enveloppe cette scène. Le mensonge vital accompagne Aase

1. *Peer Gynt*, poème dramatique en cinq actes, traduit par M. Prozor. 1899. Acte II, p. 52.

jusqu'au seuil de la tombe. Mère et fils se sont créé mutuellement un bonheur fictif. Pour rendre plus supportable la misère à son fils, Aase lui apprenait à voir les choses en poète, à travers un prisme. Peer rend ce même service à sa mère mourante. Il joue toute une scène fantastique pour faire croire à sa mère qu'elle voyage dans un traîneau, aux clochettes d'étain, pour aller au ciel. Une vieille chaise lui sert de traîneau et un chat maigre joue le rôle de cheval. Ainsi Aase meurt le sourire aux lèvres.

Solveig est créée sur le modèle d'Agnès, elle complète la série des femmes idéalisées dans le théâtre d'Ibsen. Elle est la personnification de tout ce qu'il y a de plus noble dans la femme ; la femme qui réunit dans une seule personne la jeune fille, l'épouse et la mère idéale. La jeune fille abandonne son père et sa mère, pour suivre l'homme qu'elle aime. Peer n'a pas le courage de saisir son bonheur et d'oublier le passé. Il n'ose pas franchir courageusement les difficultés. Sa devise est de faire des détours au lieu de traverser les obstacles. Il se lance dans des aventures, entreprend des affaires douteuses, et devient riche en Amérique. Dans cette vie agitée, il apprend à mépriser les femmes. « Quant aux femmes, c'est une bien pauvre engeance¹ », dit-il en haussant les épaules. Mais Ibsen dément en même temps cette conception. Il nous montre Solveig qui attend fidèlement le retour de Peer. Pendant que ce dernier erre dans le monde, cherchant un bonheur factice, Solveig l'attend et orne la maison de fleurs pour la Pentecôte, car elle croit que le printemps lui ramènera enfin son aimé. Il revient, en effet. Arrivé par hasard devant la hutte de Solveig, il écoute le chant de la fidèle amie, et tout d'un coup, l'erreur de sa vie lui apparaît.

Son empire, longuement cherché au loin, cet empire était ici dans le cœur d'or de cette femme. Mais encore cette fois, Peer ne trouve pas le courage de saisir son bonheur ; au lieu d'entrer dans la chambre gra-

1. Acte IV, p. 162.

cieusement parée, il s'enfuit dans la forêt, le désespoir au cœur. La mort vient pour l'emporter dans la personne du Fondateur de boutons ; car Peer n'a même pas eu le courage de s'adonner entièrement au péché. Il n'est mûr ni pour le ciel ni pour l'enfer, il sera fondu dans la cuiller du Fondateur de boutons. Quand celui-ci, las d'attendre, vient pour s'emparer de Peer, Solveig sort de sa hutte, et Peer se jette à ses pieds. En proie au remords, il se reproche les erreurs de sa vie : « Où étais-je tel que je fus marqué du sceau divin ? » — Solveig : « Dans ma foi, dans mon espérance, dans mon amour. » — Peer : « Que dis-tu ? Ah ! tais-toi ! Ce ne sont là que paroles enjôleuses. Tu parles d'un enfant qui ne vit qu'en toi, qui par toi seule existe, qui n'a qu'une mère ». — Solveig : « Mais oui, c'est bien mon enfant. Mais n'a-t-il donc pas de père ? Si, — son père est celui qui pardonne, cédant aux instances de sa mère ! » — Peer, qu'un rayon illumine, s'écrie : « Ma mère ! mon épouse ? O Vierge sans tache, cache-moi, cache-moi sur ton sein¹ ! » Dans l'amour infini de cette femme, Peer trouve le pardon de Dieu. L'amour et la fidélité de la femme sauvent le déchu. Ainsi la fin de Peer Gynt est l'apothéose de la femme idéale. La vierge, l'épouse et la mère sont unies dans Solveig. Elle entoure Peer Gynt de ses bras ; il mourra tranquillement, car, enfin, il a trouvé son empire rêvé dans la femme innocente et pure. Et au-dessus du groupe, se lève le soleil qui annonce la victoire de la femme sur le démon qui possédait Peer Gynt.

Nous voyons par là l'importance morale qu'Ibsen attache au rôle de la femme dans la vie sociale. L'idée que les femmes sont les soutiens de la société, idée qu'il prononcera dix ans plus tard, semble être conçue à l'époque où il écrit Peer Gynt. Pourtant, Ibsen n'a pas encore une idée claire du type de la femme qui sera la base de la morale sociale. Jusqu'ici, il fait l'apothéose de la femme pure du genre d'Agnès et de Solveig. Pourtant, l'auteur

1. Acte V, p. 256-257.

lui-même avait l'impression de glorifier des êtres idéalisés, que nous trouvons difficilement dans la vie réelle. Pour améliorer la société, il faut commencer par la femme, car son influence sur l'homme est extraordinaire. Nous rappelons ce que nous avons dit là-dessus à propos de Brand. Si Peer Gynt ne succombe pas complètement à la lâcheté de son caractère et à sa vie aventurière, il le doit quelque peu à Solveig. L'idée de se savoir aimé par une femme pure est une sauvegarde pour Peer. « Trop fort ! Il y avait des femmes derrière lui¹ », dit le grand Courbe en s'évanouissant, quand Peer lutte contre lui².

Ajoutons quelques mots sur Anitra, personnage qui joue un rôle insignifiant dans le drame. Pourtant, considérée de près, nous verrons qu'il y a dans Anitra presque les mêmes particularités de caractère que, plus tard, nous retrouvons dans Régine (*les Revenants*), Madame Soerby (*le Canard sauvage*), Fanny Wilton (*Jean Gabriel Borkmann*). Anitra est le type opposé à Solveig. Elle est superficielle, coquette et avide de plaisirs. Son affection pour Peer Gynt a pour cause le profit qu'elle pourra tirer d'une telle liaison. Pour Peer, elle n'est qu'une distraction agréable qu'il achète avec les bijoux qu'elle désire. Elle « ne tient pas à avoir une âme », et Peer n'est sûrement pas l'homme qui lui inspirera des idées plus élevées. Il lui suffit qu'Anitra sache bien lui faire passer le temps avec des danses quelque peu excentriques. On songe tout naturellement à Helmer (*la Maison de Poupée*) qui ne demande pas davantage de sa femme. Le danger d'une telle conception sur la portée morale de la femme nous sera expliqué plus tard.

1. Acte II, p. 85.

2. Ce grand Courbe fut interprété de manières différentes. Reich l'appelle la platitude et l'étroitesse de l'esprit de la grande masse, contre laquelle on est condamné à lutter éternellement. Pour Ehrhard, ce Courbe représente les instincts vils, la lâcheté dans le caractère de l'homme, contre lesquels il soutient une lutte continue.

SELMA¹.

Jusqu'ici, Ibsen écrivait sous l'influence du romantisme ; ses personnages sont issus d'un rêve de poète et non le reflet de la vie réelle. Dans *l'Union des Jeunes*, Ibsen incline pour la première fois vers le côté réaliste. Nous rencontrons dans ce drame un nouveau genre de femmes, qui, dès lors, retiendra l'intérêt de l'auteur ; c'est la femme du monde. Ibsen en fait une première esquisse dans la personne de Selma. « Nous autres, princesses des contes de fées, nous n'avons pas de famille² », dit Selma avec un triste sourire. A ces paroles, ne songe-t-on pas à la Nora du dernier acte, quand elle s'en va parce qu'elle n'a rien qui la retienne, rien qui l'attache à son mari. Déjà, à la maison paternelle, Selma a été gâtée comme Nora. C'était une enfant prodige, elle donna des concerts à l'âge de dix ans. Son père, également musicien, vivait dans une condition modeste. Daniel Heire, homme riche, mécène de jeunes talents, s'intéresse à la jeune fille et l'envoie à Berlin pour compléter ses études. Revenue à Kristiania, elle fait la connaissance d'un homme très riche, Erik Bratsberg, et devient sa femme. Selma est une princesse pour son mari comme pour son beau-père, le chambellan Bratsberg. Celui-ci l'adore, mais Selma n'est pour lui qu'une petite poupée, une enfant qui doit vivre dans l'ignorance des tristesses de la vie. Pourtant on se trompe sur la vraie nature de Selma. Dans cette poupée, il y a un cœur héroïque, et elle s'attriste de ne jamais pouvoir participer à la discussion d'une question sérieuse. « Tu es trop délicate pour

1. *L'Union des Jeunes*, comédie en cinq actes, fut composée à Dresde en 1868.

2. *L'Union des Jeunes*, comédie en cinq actes, traduite par MM. Pierre Bertrand et Edmond de Nevers. 1902. — Fr. par MM. Pierre Bertrand et Edmond de Nevers. 1902. Acte II, scène IV, p. 188.

porter de lourds fardeaux, ma petite Selma¹ », lui dit son beau-père, quand elle devine qu'il se passe quelque chose de grave à la maison. Elle n'est pour les autres qu'une enfant que l'on craint d'exposer au courant d'air, qu'on enveloppe dans des châles bien chauds pour que l'air du dehors, l'atmosphère du vrai ne l'atteigne pas. Selma mène une vie presque irréelle dans ce milieu luxueux. Elle a l'impression d'être transplantée dans une sphère étrange, où un jour, elle se réveillera brusquement. En effet, son beau rêve ne manque pas d'être dissipé. Erik a fait cause commune avec un faussaire qui l'a entraîné dans des entreprises douteuses. Ce nommé Monsen s'enfuit la veille de la banqueroute. Erik est ruiné et demande des ressources à son père qui refuse de lui venir aide. Tout est perdu « s'exclame Erik désespéré, et il se réfugie chez sa femme en la suppliant de l'aider à supporter courageusement ce malheur. Il se déroule maintenant une scène imprévue. Selma se révolte contre le tort qu'on lui a fait en la traitant de poupée, et elle refuse d'être la camarade de son mari, quand celui-ci n'a plus d'autres ressources. « Vous m'avez habillée comme une poupée, vous avez joué avec moi comme-on joue avec un enfant² ! » Ce sont les reproches que Nora adressera plus tard à Helmer. Selma veut abandonner Erik, mais l'éclat de son indignation se calme en peu de temps. Elle reste chez son mari, lui pardonne ses fautes, et on peut supposer qu'elle sera après cet incident une bonne camarade, qui partagera avec lui ses joies et ses peines.

Thora ne joue pas un rôle important dans cette comédie, pourtant il est intéressant de noter qu'elle représente avec Selma deux points de vue différents en ce qui concerne le mariage. « Quand un oiseau de proie tournoie autour d'un colombier, on surveille ses colombes, mais on n'est pas inquiet » dit le docteur Fjeldbo. Il paraît

1. Acte III, scène ix, p. 240.

2. Acte V, scène x, p. 37.

alors que Fjeldbo agira d'après le principe contre lequel Selma s'est révoltée tout à l'heure. Thora sera la poupée gâtée de Fjeldbo, mais celui-ci ne lui parlera jamais d'un danger ou d'un ennui quelconque. La question sur la situation sociale de la femme est entamée, mais elle n'est pas encore conçue d'une façon claire.

HÉLÉNA, MAKRINA ¹.

A première vue, on dirait que la femme ne tient pas une place prépondérante dans *Empereur et Galiléen*. La lutte entre le paganisme et le christianisme est exposée dans ce drame en un tableau grandiose, et la question féminine n'y semble pas jouer un rôle important. Cependant, il ne s'agit pas seulement ici d'une polémique entre deux doctrines. Julien est le représentant de l'humanité qui cherche son idéal dans l'obscurité. Dans toutes les âmes humaines, il y a cette aspiration à la beauté, à une vie plus parfaite, une vie exempte de douleur et de tristesse. Comment créer une nouvelle vie? Une existence plus parfaite? Quelle principe en sera le fondement? Dans ses rêves de création de l'humanité nouvelle, Julien songe à la femme pure qui aidera à la réalisation de cet idéal. « Attendez, attendez; vous verrez, la fiancée me sera certainement donnée, et alors... nous cheminerons la main dans la main dans l'Orient, là, où disent quelques-uns, Hélios est né; nous nous cacherons dans la solitude comme la Divinité se cache; nous chercherons le bois sacré sur les bords de l'Euphrate; nous le trouverons, et là, ô splendeur! là, une

1. *Empereur et Galiléen*, drame historique, fut commencé en 1869 et terminé en 1873. La pièce est partagée en deux parties : *L'Apostasie de César*, drame en cinq actes, et *César empereur*, drame en cinq actes. — Les personnages que nous citons sont tirés de la traduction de M. Ch. de Casanove. 1902.

génération nouvelle surgira sur la terre dans la beauté et l'équilibre; là, incrédules et esclaves de l'Écriture que vous êtes, là sera fondé l'empire de l'esprit¹! » La femme sera indispensable à la résurrection, mais cette femme idéale n'existe dans les rêves d'Ibsen que sous une forme confuse. Il devine qu'elle ne ressemblera guère au portrait qu'on se fait ordinairement de la femme pure. Il faudrait que cette femme réunît en elle les plus hautes vertus et les dons les plus précieux de l'esprit pour qu'elle pût fonder l'empire de l'esprit. L'idéal rêvé dans *Empereur et Galiléen*, c'est la femme intellectuelle douée de la vertu suprême. Hélène est loin de répondre à cet idéal. Elle est l'avant-courrière de Rita (*le Petit Eyolf*) et quelques traits de son caractère remontent même jusqu'à Margit (*Une Fête à Solhaug*), car la sensualité légèrement marquée chez Margit, prend le dessus chez Hélène. Hélène appartient au genre des Hjoerdis. Sa nature valkyrienne se manifeste surtout dans la scène où elle excite Julien à tourner ses yeux vers la couronne impériale. La cruauté d'Hélène se cache sous le manteau de la dévotion. Elle paraît douce, mais, en vérité, elle est d'une brutalité qui ne recule pas devant le crime. Pour se rajeunir, elle désire se baigner dans le sang de jeunes vierges. Elle trompe son mari avec Gallos, le frère de ce dernier, et l'auteur fait allusion à ce que l'enfant qu'Hélène mettra au monde ne sera pas celui de Julien. Elle se trahit dans ses délires, quand elle est empoisonnée par des pêches, cadeau de l'empereur Constantios. La colère de Julien contre la religion chrétienne se déchaîne dès qu'il se voit trompé par celle qu'il adorait comme la femme pure et la chrétienne parfaite. Cette colère s'accroît, et Julien songe à exterminer les partisans du Galiléen. Ainsi Ibsen attribue la cause de la cruauté de Julien en grande partie à la femme qui a éveillé ses bas instincts.

1. *L'Apostasie de César*, drame en cinq actes, traduit par Ch. de Casanove. 1902. Acte III, p. 76.

L'empereur Julien, tel qu'il est représenté par Ibsen, serait peut-être devenu autre, s'il avait subi l'influence de Makrina. Avant d'épouser Hélène, il avait une affection profonde pour Makrina, car celle-ci ressemble au portrait de la femme idéale à laquelle il rêve. Julien dit qu'elle possède pour une femme un savoir très étendu. A ses qualités intellectuelles, s'ajoutent la noblesse du cœur et la fidélité inébranlable à son fiancé mort. Ibsen nous montre en elle la vraie chrétienne, la femme idéale qui renonce à tout intérêt personnel pour vivre pour les autres. Un nouvel idéal de femme est né dans le théâtre d'Ibsen : la femme dont le suprême but est de vivre pour l'intérêt collectif. Elle étend son influence aussi bien dans le domaine intellectuel que dans le domaine matériel. Elle fait du bien aux âmes par ses écrits, et aux corps par les secours qu'elle donne aux souffrants. Elle annonce le pardon de Dieu à Julien, comme Solveig l'annonçait à Peer Gynt. Se penchant sur le corps inanimé de Julien, elle dit : « Ame humaine égarée... si tu as été contrainte de tomber dans l'erreur, il t'en sera sûrement tenu compte en ce grand jour où le Tout-Puissant viendra dans la nue pour juger les morts qui vivent et les vivants qui sont morts¹ ! »

1. *Julien Empereur*, drame en cinq actes, traduit par Ch. de Casanove. 1902. Acte V, p. 360.

DEUXIÈME PARTIE

LE DROIT INDIVIDUEL

DE LA FEMME

Dans les Furia, Inger Gyldenloeve, Hjoerdis, Svanhild, Agnès, nous avons trouvé une faculté reconnue jusqu'ici propre à l'homme, c'est le désir de vivre pour une fin autre que l'amour. Nous avons vu des femmes qui sacrifient leur vie non à l'amour ou à leurs enfants, mais à un idéal qui est étranger à leur intérêt personnel. Furia aime Catilina, mais le désir de venger sa sœur, l'ambition de pousser son héros à la conquête de Rome, tous ces sentiments sont plus forts que l'amour. Inger Gyldenloeve ne s'abandonne pas à son amour afin de ne pas sacrifier son rôle dans la politique. Le désir de devenir la mère d'un roi semble parfois prédominer sur son amour maternel. Hjoerdis ne désire prendre de l'empire sur Sigurd que pour l'exciter à des exploits glorieux. Nous avons vu une femme qui, dépouillée de ses sentiments primitifs, se sacrifie entièrement à une idée. C'est Agnès dans *Brand*. Agnès ne suit pas Brand par amour. Le coup de foudre qui la paralyse, lorsqu'elle le voit pour la première fois, ce n'est pas l'amour, mais c'est l'écho des paroles ou plutôt de la doctrine de Brand qui éveille dans l'âme de la jeune fille le désir de se sacrifier à une mission. Elle

ne voit pas dans Brand l'amant, il n'est pour elle que l'apôtre de l'humanité, et elle obéit à une voix révélatrice qui lui commande d'abjurer l'égoïsme et de s'adonner entièrement à la cause commune. Mais Agnès renonce, non seulement à l'amour et à la vie joyeuse à côté d'Ejnar, elle va plus loin encore et sacrifie son enfant pour la mission dont elle s'est chargée. Toutes les héroïnes que nous citons tendent à leur émancipation, mais aucune d'entre elles n'est entièrement victorieuse dans sa lutte. La force de leurs sentiments primitifs les fait échouer.

Ainsi le premier groupe des drames contient déjà une déduction au sujet de la question féministe conçue en ces termes : la femme n'est pas capable de se dégager de ses sentiments primitifs. Pourtant, jusqu'ici, la femme n'est pas encore active ; son rôle principal est d'être l'inspiratrice de l'homme et de lui suggérer ce qui vibre en elle de courage, d'énergie et d'ambition. Jusqu'ici, nous n'avons pas encore vu une femme dans le théâtre d'Ibsen, qui poursuive un but sans le concours de l'homme ; nous n'avons pas encore vu une femme, qui soit complètement indépendante. Nous nous trouvons maintenant à la veille d'une nouvelle conception d'Ibsen. Jusqu'ici, il nous a montré des femmes qui ne semblent pas toujours appartenir à la vie réelle. D'après les premiers portraits qu'il a faits de la femme, nous avons vu que son individualité ne se borne pas uniquement à être épouse et mère. Il a glorifié dans la femme un individu qui a des intérêts collectifs aussi bien que l'homme. Dans Agnès, l'image de la femme, soutien de la société, lui apparaît pour la première fois, et dans la pièce suivante, il fait une apologie de Solveig, la femme pure, qui possède toutes les facultés pour dominer le monde par sa morale élevée. On se demande alors pourquoi la femme, avec ses facultés supérieures, ne joue pas un rôle prédominant. Ibsen répond que, pour dominer, il faut que l'individu soit à l'état de liberté. De plus, il faut être une forte individualité qui force les autres à adopter ses formes. Dès le début, Ibsen a reconnu que la femme n'est pas

libre ; elle est l'esclave de ses sentiments, de ses instincts primitifs. Une nouvelle question se pose : pourquoi la femme ne peut-elle pas s'affranchir pour faire triompher son individualité ? C'est parce que, depuis des siècles, la femme est soumise à la tutelle de lois morales qui lui assignent une place dépendante de l'homme et ne lui donnent pas la possibilité de développer ses facultés librement dans la lutte de la vie, répond Ibsen. Il veut que la femme ait la possibilité de s'instruire et de travailler comme un homme, mais en même temps, il se demande si la femme a vraiment les qualités pour être l'égale de l'homme. Pour résoudre cette question, il étudie la femme telle qu'elle existe dans la vie réelle. C'est là la métamorphose intéressante que la pensée ibsénienne subit dans le second groupe des drames qui commence par *les Soutiens de la Société*.

LONA HESSEL, MARTHE, BETTY, DINA DORP¹

Ce n'est pas par hasard que l'auteur combat le mensonge par la bouche d'une femme dans *les Soutiens de la Société*, car ce sont les femmes qui ont le plus à souffrir du joug d'une morale mensongère. La conception traditionnelle de la situation sociale de la femme est contenue dans ces paroles de Bernik : « Mais dans nos petits cercles, où, jusqu'à présent, grâce à Dieu, la corruption n'a pas encore pénétré... ici, les femmes se contentent d'une position convenable et modeste². » Il semble, en effet, que le bonheur règne dans la famille du consul Bernik, et que les femmes y soient complètement satisfaites de leur situation subordonnée. Mais quel est le réel état de

1. Ibsen écrivait *les Soutiens de la Société*, pièce en quatre actes, à Munich, en 1877.

2. *Les Soutiens de la Société*, pièce en quatre actes, traduite par Pierre Bertrand et Edmond de Nevers. Paris, 1902. Acte II, p. 62.

leur âme? Ces femmes sont-elles vraiment heureuses? Leur entourage semble le croire. Bernik est persuadé que rien ne manque à sa femme, d'autant plus que celle-ci ne se plaint jamais. Marthe, la sœur du consul, semble trouver pleine satisfaction dans sa profession d'institutrice. Personne ne s'aperçoit du chagrin qui remplit le cœur de Dina Dorp; car les rideaux sont baissés et laissent son âme dans la pénombre.

La scène représente le tableau de la morale bornée comme elle se reflète dans les esprits étroits. L'acte premier nous met en présence des dames charitables qui forment une société de bienfaisance destinée à combattre la corruption. Elles se réunissent quotidiennement dans la maison du consul Bernik, pour soulager les pauvres par leurs travaux, sous le patronage du pasteur Roerlund. Cette œuvre de charité n'est qu'un mensonge, car ces bonnes bigotes sont les pires ennemies de leur prochain. Elles lui prêtent un faible secours matériel, mais, d'un autre côté, elles le persécutent avec une haine acharnée. Leur conversation au sujet de Mme Dorp, et leur attitude dédaigneuse vis-à-vis de Dina, en sont la preuve. Ibsen nous présente la morale conventionnelle sous un jour peu favorable.

Pourtant, une révolution dans le domaine du féminisme s'est produite dans le monde. On a commencé à réfléchir sur l'importance de la situation sociale de la femme; les philosophes proclament le droit de l'individu, et ce bruit arrive jusqu'au coin paisible de la Norvège. Ibsen représente cette nouvelle ère dans la personne de Lona Hessel qui vient d'Amérique, du pays de la liberté, pour « aérer » les coins sombres de la Norvège. En effet, l'apparition de Lona Hessel produit une révolution dans la maison du consul Bernik. Elle vient combattre la morale surannée des esprits bornés, pour y répandre la lumière, la liberté et la vérité. Le contraste entre Lona et les protectrices de la morale se fait déjà remarquer extérieurement. Lona est fraîche, vigoureuse et dédaigneuse de la politesse mensongère; elle ne tient pas aux

beaux décors, sa mise en est la preuve, mais elle réclame une morale solide, et c'est justement ce fond de solidité qui manque chez celles qui s'épouvantent de l'attitude libre de Lona.

Quelle est la cause du retour de Lona Hessel ? La voici : Étant jeune homme, le consul Bernik revint de ses voyages à Paris et à Londres, appelé par sa mère, car l'ancienne maison de commerce des Bernik était menacée de ruine. Bernik veut sauver l'héritage de son père à tout prix. Étant fiancé secrètement avec Lona Hessel, il constate avec satisfaction que la demi-sœur de cette dernière, Betty Toennesen, est éprise de lui. Le mariage avec cette jeune fille richement dotée le sauverait de la banqueroute. Pour faire la cour à Betty, il cherche l'amitié de son frère, Jean Toennesen. Mais avant de se fiancer avec la jeune fille, Bernik avait des relations intimes avec la femme d'un nommé Dorp. Les époux Dorp étaient membres d'une bande d'artistes ambulants. Un jour, M. Dorp surprend sa femme en tête à tête avec Bernik. Ce dernier se sauve en sautant par la fenêtre. Pourtant le bruit de cette aventure se répand dans la ville, et Bernik se serait exposé au mépris général, si Jean Toennesen ne s'était pas dévoué pour son ami en prenant l'aventure à son propre compte. Puis il est parti pour l'Amérique. Lona Hessel l'a suivi après avoir donné une gifle à Bernik, au cours d'une visite chez des parents de Betty, pour le punir de son infidélité. La coïncidence du départ précipité de Jean Toennesen et des embarras financiers de la maison Bernik ont fait supposer que Jean s'était sauvé en emportant la caisse. Ce bruit s'est répandu dans toute la ville, mais Bernik n'a rien fait pour rectifier l'erreur ; au contraire, il s'en est servi pour tromper ses créanciers. Ainsi il a sauvé son honneur de commerçant au prix de l'honneur de son ami et beau-frère. Son bonheur a le mensonge pour base, et il ne se sent pas digne d'être heureux.

En Lona Hessel, Ibsen nous montre un type de femme tout à fait nouveau. L'auteur prouve qu'il y a dans la

femme plus de courage, plus d'énergie et plus de probité qu'on ne les suppose ordinairement. Il réfute l'ancienne conception d'après laquelle la femme a besoin d'être surveillée, car, exposée au danger, elle tombe dans l'immoralité. Lona Hessel, arrivée avec Jean en Amérique, est sans ressources, mais elle ne désespère pas. Elle travaille avec une énergie masculine. Pour gagner de l'argent, elle chante dans les cafés-concerts et écrit un livre fantasque. Par son travail continu, elle réussit à procurer à Jean le moyen d'acheter une ferme. Il est donc évident qu'on a tort de traiter la femme en poupée. Rappelons les paroles de Selma : « Je préférerais chanter et danser dans les rues¹ ! » s'écrie-t-elle, quand la catastrophe lui dévoile la misère dans laquelle elle a vécu. Selma, à la place de Lona, aurait eu le courage de gagner son pain n'importe de quelle façon. Pourtant, Lona Hessel, malgré les bottes d'homme qu'elle porte par la pluie, n'est nullement la caricature masculine, comme on aime à la représenter parfois sur la scène. Elle est dominée par des sentiments essentiellement féminins : l'amour maternel qu'elle éprouve pour Jean « son enfant », et l'amour fidèle dont son cœur vibre toujours pour Bernik. Lorsque Jean lui confie la vraie cause de son départ pour l'Amérique, cet amour revit en elle plus vigoureusement que jamais. Elle souffre d'avoir donné son cœur à un homme indigne, et il lui est presque impossible de croire à l'infamie de l'homme qu'elle aime. « Le héros idéal de ma jeunesse doit être libre et vrai », dit-elle, et ce sont là les paroles caractéristiques de la femme qui aime. Elle entreprend le voyage en Norvège, en compagnie de Jean, avec la ferme intention de sauver Bernik du mensonge, et de lui créer une base solide sur laquelle puisse se fonder son bonheur.

Pourtant, la famille de Bernik semble être très heureuse.

1. *L'Union des Jeunes*, comédie en cinq actes, traduite par Pierre Bertrand et Edmond Nevers. Paris, 1902. Acte III, scène IX, p. 240.

Bernik s'est créé une situation excellente, et il est connu et honoré comme le meilleur soutien de la société. Il est tellement comblé d'honneurs qu'il finit par croire lui-même à son honnêteté. L'apparition de Lona Hessel ébranle en lui cette croyance. Il craint surtout certaines révélations du côté de Lona, doublement désagréables en ce moment, où il a besoin de toute la confiance de ses concitoyens, car il se trouve à la veille d'énormes entreprises, dans lesquelles il a engagé toute sa fortune. L'attitude paisible de Jean et de Lona le rassure. Mais Jean ignore encore ce dont l'opinion publique l'inculpe. Dans sa naïveté, il ne s'aperçoit même pas de la sympathie que Dina Dorp a pour lui. Lona Hessel lui vient en aide, en disant avec sa franchise admirable : « C'est la femme qu'il te faut ! » Tous les trois seraient peut-être partis paisiblement en Amérique, mais la jalousie du pasteur Roerlund fait éclater le scandale. Pour avilir Jean aux yeux de Dina, il l'accuse devant cette dernière d'avoir été la cause du malheur de Mme Dorp, la mère de Dina. La parole qu'il a donnée à Bernik empêche Jean de faire connaître la vérité sur ce mensonge ; mais il attend de Bernik sa réhabilitation. Bernik refuse. Même au risque de ruiner le bonheur de Jean, il ne parlera pas. Le célèbre philanthrope, le meilleur soutien de la société, est en vérité l'égoïste le plus brutal. Quoique craignant de s'avouer partisan des idées larges du dehors, il admire l'esprit aventurier des armateurs d'Amérique, qui ne craignent pas de sacrifier la vie de leurs sujets pour gagner de l'argent. Bernik en fait autant. Il est de son intérêt de faire partir pour l'Amérique l'*Indian Girl*, un bateau en mauvais état qu'il expose avec tout son équipage à un naufrage certain. Jean veut partir pour arranger ses affaires en Amérique. Mais il menace de revenir dans un délai de deux mois, et par deux lettres, il forcera Bernik à avouer la vérité. « Le vent est bon ; dans trois semaines, je serai à New-York, si l'*Indian Girl* ne fait pas naufrage ! »... Ne fait pas naufrage ? répète Bernik machinalement. Une idée terrible traverse son esprit. Il sera

« sauvé si Jean meurt. Sans que l'on soupçonne sa vive émotion, il donne l'ordre de lever l'ancre de l'*Indian Girl*, sachant pourtant que ce bateau ne verra jamais la côte d'Amérique.

Le masque de ce soutien de la société est tombé. Ibsen nous montre que cette société moderne ressemble à un vieux bateau, dont on s'efforce de cacher les défauts par d'insuffisantes réparations. Les nouvelles machines sont inventées, mais les ouvriers ne savent pas encore s'en servir. Pour la situation sociale de la femme, il en est de même. L'ancienne conception de sa destinée est également un bâtiment vermoulu et suranné qui ne résistera pas aux tempêtes des temps modernes. Il n'est pas vrai que la femme soit satisfaite d'une situation subordonnée à celle de l'homme. Il n'est pas vrai non plus qu'elle n'ait pas les facultés nécessaires pour occuper une place dominante dans la société. Lona a prouvé de quels actes énergiques une femme est capable. Les autres femmes, dans la maison du consul Bernik, possèdent aussi plus de qualités que l'on ne pense. Prenons d'abord Betty. Elle est dominée par le désir de partager les joies et les peines de son mari, mais celui-ci ne voit pas les qualités de sa femme. Tout ce qu'il demande d'une épouse, c'est qu'elle se forme de façon que son caractère s'accorde avec l'individualité de son mari. « Betty est indulgente et douce; elle s'est, avec le temps, pliée à mes idées », dit-il d'un ton satisfait. Voilà pourquoi elle est l'idéal de l'épouse pour Bernik. Il ne voit pas que cette femme aspire à une situation plus digne d'elle, et combien elle désire être la camarade, la véritable compagne de son mari. Pourtant, Betty lui est certainement supérieure. Bernik aime son fils parce que ce dernier sera un jour l'héritier de sa maison de commerce. Par conséquent, le petit Olaf n'est pas attaché à son père par des liens très intimes. L'esprit de liberté¹ se révolte aussi dans cet enfant; il veut se sauver de la maison

1. Acte II, scène xiv, p. 73.

paternelle pour aller en Amérique. Au moment où le cortège des citoyens approche pour rendre hommage à Bernik pour ses mérites nombreux, il apprend que son fils est parti sur l'*Indian Girl*, le bateau qui est condamné au naufrage. Cette nouvelle détermine une crise dans l'âme de Bernik, et il voit dans ce malheur la vengeance du ciel. Le grand talent dramatique d'Ibsen se manifeste dans cette scène. Au moment où Bernik est en proie aux remords les plus terribles, la maison est solennellement décorée en l'honneur du bienfaiteur, la musique semble chanter les louanges de cet homme méprisable, Rummel et Krapp ouvrent les rideaux et les portes, et, en face de la maison, on voit un grand transparent avec l'inscription : Vive le consul Bernik, le plus ferme soutien de notre société ! Par exception, Ibsen fait tourner les choses en bien. Betty n'était pas aussi aveugle que le supposait Bernik, elle devinait les intentions de son fils. Ne le trouvant nulle part, elle se jette avec Aune dans un bateau, arrête l'*Indian Girl*, et sauve ainsi non seulement son fils, mais l'équipage tout entier. Jean Toennesen est parti avec le *Palmier* et Bernik, se voyant ainsi sauvé par un miracle, trouve le courage d'arracher le masque du soutien de la société, et de se débarrasser de ce titre qu'il porte à tort. A l'apologie de Roerlund, il répond fermement qu'il ne mérite pas les éloges de ses concitoyens. Au grand étonnement de l'assemblée, il trouve le courage de dire la vérité sur son passé, et de révéler le tort qu'il a fait à Jean Toennesen. La vérité a remporté la victoire sur le mensonge. Bernik a appris à considérer la femme à un autre point de vue, et il s'exclame avec émotion : « Je viens d'apprendre encore cette vérité que les femmes sont les soutiens de la société. » — « Non, c'est l'esprit de la liberté et l'esprit de la vérité¹ ! » lui répond fermement Lona Hessel.

Ibsen réclame la liberté et la vérité pour tous les

1. Acte IV, scène xxii, p. 145.

membres de la société, hommes et femmes. Pendant des siècles, on avait cru que la femme était heureuse dans sa soumission à l'homme, et qu'elle ne désirait nullement sortir de son cercle, dont l'extension est minutieusement limitée par l'ancienne loi morale. Ce ne sont là que des prétentions fictives qui ne répondent pas à la réalité. — Ibsen le prouve par plusieurs exemples dans cette comédie. Malgré l'apparence, Betty n'a jamais été heureuse au fond de son cœur. Il en est de même de Marthe. Sa petite fortune fut sacrifiée pour sauver la maison de la ruine, et elle vit maintenant dans la famille de son frère, après s'être faite institutrice. Aux yeux de Bernik, Marthe est « tout à fait insignifiante », pourtant elle est de beaucoup supérieure à son frère par sa haute valeur morale. Elle aime secrètement Jean Toennesen, et elle attend avec impatience le jour où il reviendra d'Amérique. Jean revient, mais il ne fait pas attention à sa fidèle camarade, car il se sent attiré par la jeunesse de Dina Dorp. Marthe montre maintenant un bel héroïsme dans son amour; elle renonce volontairement à tout bonheur pour assurer celui de Jean et de Dina. C'est elle-même qui conseille à Dina Dorp d'épouser Jean. Il y a en elle quelque chose qui se révolte contre les esprits étroits : « Comme nous avons souffert ici de leurs habitudes et de leurs manières ! Révolte-toi, Dina ! Épouse-le ! Il surviendra quelque événement qui les éclaboussera tous¹ ! » Sont-ce là les paroles d'une femme satisfaite de sa situation sociale ? Ne s'est-on pas trompé en la croyant douce et calme ? En vérité son cœur est un volcan d'aspirations inassouvies. Cette Marthe, à laquelle Bernik attribue l'épithète « insignifiante », est en quelque sorte l'aïeule d'Ellida Wangel. Ellida mène une vie oisive, mais Marthe passe toute son existence à faire du bien aux autres, soit à Dina Dorp, pour laquelle elle est une seconde mère, soit aux pauvres et aux malades de la ville. Son esprit révolutionnaire est artificiellement opprimé par la chaîne du devoir.

1. Acte IV, scène IX, p. 119.

Mais elle souffre, comme Ellida, de ses aspirations vers la liberté, vers l'inconnu lointain, vers la mer immense qui représente les libres puissances de la nature. « Je me prends quelquefois, en me rendant aux classes, à rêver d'être loin d'ici, sur une mer orageuse¹... », dit-elle au pasteur. Plus encore que Marthe, Dina Dorp se révolte contre les chaînes de la morale traditionnelle. Elle est la fille d'une pauvre actrice, qui mourut dans la misère, après avoir été abandonnée par son mari et par son amant. Bernik ne s'occupa guère de la mère de Dina, son ancienne amante, quoiqu'il ait été la cause du malheur de la pauvre femme. Marthe croit comme les autres à la culpabilité de Jean dans cette affaire. Pour réparer le tort fait à la mère, elle adopte Dina et l'élève dans la famille de Bernik, avec un dévouement maternel. La bonté de Marthe ne peut pas empêcher que Dina souffre moralement dans ce milieu bigot. Les dames charitables ne voient en elle que la fille d'une dépravée et elles cachent leur mépris sous une amabilité exagérée et humiliante. De plus en plus, la jeune fille désire s'en aller, pour ne plus être exposée aux coups d'épingles de ces dames. Jusqu'à l'arrivée de Jean Toennesen la société du pasteur Roerlund lui est agréable. Le style ampoulé, dont celui-ci prêche la morale à Dina, évoque en elle l'image fantastique d'une beauté grandiose et lointaine. Avec l'instinct délicat de la femme, elle devine que toute la moralité dont on se vante dans cette maison ne brille que d'un éclat factice. Elle a en elle-même l'idée confuse d'une morale plus large, qui existe dans le vaste empire du dehors; une morale qui n'étouffe pas et qui n'humilie pas. Son attitude vis-à-vis des dames charitables est presque hostile. Elle les considère comme ses ennemies, opposées à tout ce qui est beau et élevé. L'exemple des « Américains » éveille en Dina le désir d'aller en Amérique pour s'y créer une situation. Les paroles par lesquelles elle interroge Jean sur la moralité

des hommes de l'autre côté de l'Océan sont délicieuses : « Ce que je voudrais savoir surtout c'est si les gens de là-bas sont très... très... excessivement moraux ? » dit-elle. A la réponse rassurante de Jean, elle réplique : « Vous ne me comprenez pas. Au contraire, je voudrais qu'ils ne fussent pas si nobles et si vertueux. Je voudrais qu'ils fussent... nature¹. » Malgré les accusations de Roerlund, Dina croit à l'innocence de Jean et décide d'aller avec lui en Amérique. Mais avant de devenir l'épouse de Jean, elle veut travailler comme un homme pour gagner sa vie. « Être une chose que l'on prend... non, cela ne me conviendra pas² », dit-elle.

La question, dès lors vivement discutée, est entamée, question sur l'éducation pratique de la jeune fille. Faut-il la préparer uniquement pour le mariage, pour la situation subordonnée d'épouse, ou faut-il lui donner une éducation qui lui assure une place indépendante dans la vie ? Dans *les Soutiens de la Société*, Ibsen est loin de donner une réponse à cette question, mais il réclame pour la femme la considération due à un membre de la société qui y tient une place si importante. L'éducation des enfants est presque entièrement confiée à la femme ; comment celle-ci peut-elle remplir sa tâche, si elle est traitée en enfant elle-même ? L'auteur nous a montré qu'en beaucoup de choses la femme est non seulement l'égale de l'homme, mais qu'elle le surpasse souvent, en ce qui concerne les qualités du cœur. Remarquons que, dans *les Soutiens de la Société*, les femmes sont toutes supérieures aux hommes, et ce n'est pas par hasard que l'auteur attribue à la femme le rôle de combattre le mensonge et de répandre la lumière. « Votre société est une société d'épiciers ; elle ne remarque pas les femmes », dit Ibsen par la bouche de Lona Hessel. Mais il nous avouera plus tard avoir idéalisé la femme, quand il nous montrera la faiblesse et les défauts du sexe féminin.

1. Acte II, scène VI, p. 56.

2. Acte IV, scène IX, p. 119.

NORA, CHRISTINE LINDE ¹.

Ibsen nous a montré que la femme aspire, comme l'homme, à la liberté, à une vie active, et qu'elle n'est pas satisfaite d'un rôle secondaire dans le monde. Par l'exemple de Lona Hessel, il est prouvé que la femme est capable de gagner sa vie aussi bien que l'homme, et Dina Dorp met en pratique cette nouvelle maxime. Dans le drame précédent, ces idées sont couronnées par un beau succès. On peut supposer avec raison que Dina Dorp travaillera courageusement en Amérique, et, après s'être créé une situation qui lui assurera l'indépendance, elle se mariera avec Jean et fera une épouse excellente, car elle aura la certitude d'être l'égale de son mari. Ainsi Lona et Dina réalisent les plus beaux espoirs des féministes. Mais sont-ce là des femmes qui réunissent en elles toutes les facultés typiques du sexe féminin? La femme contemporaine ressemble-t-elle à ces modèles? Telles sont les questions qu'Ibsen s'est posées. Las de nous présenter des types exceptionnels de quelques femmes supérieures, il regarde la réalité, prend la photographie de la première venue et nous en offre le portrait avec un triste sourire. Et nous voyons Nora, Nora l'enfant gâtée, la gracieuse poupée au cœur d'or, avec tous ses défauts; Nora, qui nous fait rire et pleurer, qui nous amuse et nous effraye, et nous ébranle jusqu'au fond du cœur. Voilà la femme, la vraie femme, sans fard et sans déguisement. Jusqu'ici, nous avons vu, presque toujours, deux types opposés dans le théâtre d'Ibsen : la femme démon et la femme idéalisée. Dès lors, Ibsen est devenu réaliste et il crée Nora, le portrait délicieux de tout ce

1. *La Maison de Poupée*, pièce en trois actes, fut commencée à Rome et terminée à Amalfi en 1879. Les passages que nous citons sont pris dans la traduction de M. Prozor. 1899.

qu'il y a de plus typique dans le caractère féminin. L'analyse de ce personnage n'est pas flatteuse pour la femme. Mais, derrière ce portrait de la vraie femme, est formulée une question terrible : pourquoi en est-il ainsi ? A qui la faute, si cette âme noble ne contient pas autre chose que de petits mensonges, de la vanité et de l'ignorance de la vie réelle ? Ce sont là les questions qu'Ibsen entreprend de résoudre dans sa *Maison de Poupée*.

Dès le début, il dévoile les défauts de Nora. Malgré les difficultés pécuniaires dont elle souffre, Nora n'est pas ménagère. Au lieu de donner 50 centimes au commissionnaire, elle lui donne un pourboire double. A cette largesse, se joint une naïve indifférence de ses devoirs envers autrui. Elle propose à son mari de faire quelques dettes jusqu'à l'échéance de ses premiers appointements de directeur de banque. Helmer, l'homme correct, rappelle à sa femme le manque de délicatesse d'un tel procédé, car il pourrait lui arriver un malheur et Nora ne serait pas capable de payer ceux auxquels elle aurait emprunté. « Ces gens-là ? Qui est-ce qui pense à eux ? Ce sont des étrangers¹ », dit Nora en haussant les épaules. Au lieu d'enseigner à sa femme une morale plus élevée, Helmer ne lui dit que ces paroles : « Nora, Nora, tu es une vraie femme² ! » Nous voyons par là l'opinion qu'il a de la femme en général. Il trouve tout naturel que la femme ait des idées enfantines sur la morale, et il ne se donne pas la peine d'y changer quelque chose. Au contraire, une femme à l'esprit indépendant serait un obstacle à son autorité. Pour rien au monde, il n'aimerait un changement dans la nature de Nora ; qu'elle reste toujours son petit canari, son écureuil et son alouette joyeuse, dont le chant réjouit son cœur. Les nombreux défauts de Nora se manifestent de plus en plus. Le petit épisode des macarons en fait preuve. De peur que Nora ne s'abîme les dents, Helmer lui défend

1. Acte I^{er}, p. 154.

2. Acte I^{er}, p. 154.

de manger des macarons. Quoiqu'elle ait donné sa parole, Nora en mange à toute occasion. Un mensonge ne lui coûte rien, et elle en a toujours de larges provisions. Dès le début, on est porté à croire qu'il doit y avoir eu un défaut dans l'éducation de la jeune femme. Dès le commencement, le spectateur a l'impression qu'il y a quelque chose de faux dans cette gaieté nerveuse de Nora. Les mensonges qu'elle laisse si légèrement échapper font supposer un autre mensonge plus grave encore, sous lequel se cache sa véritable nature. Le désintéressement personnel de la femme, jusqu'ici glorifié, se montre sous un autre jour chez Nora. Nora fait partie de ce genre de femmes qui causent à toute occasion de leurs propres affaires. Quand Nora revoit son amie Christine après de longues années, elle lui raconte avec beaucoup de volubilité ce qui s'est passé chez elle. Elle pleure un peu au souvenir de ses malheurs, et, au même instant, elle bat des mains de joie, lorsqu'elle songe à l'avenir heureux. Dernièrement, son mari a été nommé directeur de banque, et cet événement remplit le cœur de Nora d'une joie enfantine. « Oh ! que c'est donc adorable de vivre et d'être heureuse ! » s'exclame-t-elle à plusieurs reprises. Dans sa joie, elle se rappelle avec honte qu'elle ne « parle que de ses propres affaires », et prend la résolution de ne plus être égoïste, résolution qu'elle oublie à l'instant même. Malgré cela, son cœur est sensible à la souffrance d'autrui. Elle veut aider Christine. Armée de toutes les petites ruses féminines, elle tâchera d'obtenir pour l'amie une place à la banque d'Helmer. Mais on sent déjà que Nora n'est pas satisfaite de son rôle d'enfant. Une légère jalousie naît en elle, quand Christine parle de son dévouement pour sa mère et ses frères. Cette jalousie est mêlée à sa joie d'avoir aussi accompli un acte de dévouement, et elle raconte fièrement à son amie qu'elle a sauvé la vie à son mari. Au début de son mariage, Helmer est tombé gravement malade, et les médecins ont déclaré que seul un voyage dans le Sud pourrait le sauver. Ne possédant pas la somme nécessaire pour

entreprendre ce voyage, Nora a trouvé le moyen de se procurer la somme tout de même. Ainsi c'est elle qui a sauvé la vie à son mari. Ce secret est le sujet de sa plus grande joie; Nora s'est réhabilitée à ses propres yeux. Tout le monde ne voit en elle qu'une enfant insouciant, mais cette enfant a prouvé qu'elle est capable d'actes héroïques. Nora se délecte avec une joie naïve de l'étonnement de Christine. Elle ne dit pas encore d'où lui est venu cet argent. Pour augmenter la curiosité de son amie, la jeune femme fait toutes sortes d'hypothèses plus ou moins vraisemblables. A cette occasion, nous découvrons encore un nouveau défaut de Nora. Une certaine frivolité flotte dans l'âme de cette enfant. La frivolité d'une Hedda Gabler germe dans Nora sous forme d'un désir curieux de lancer un regard furtif dans un monde inconnu et d'y dévoiler des secrets frivoles. Plus tard, elle avouera à Rank combien, étant enfant, elle aimait à descendre chez les domestiques, « parce qu'elles ne me faisaient jamais la morale et elles se racontaient toujours de si drôles d'histoires¹ ». Son ignorance de ce que la société appelle morale se manifeste de nouveau dans sa conversation avec Christine. « Il n'est pas dit que j'aie emprunté cet argent. J'ai pu me le procurer d'une autre façon. J'ai pu l'avoir reçu d'un adorateur, quoi? Avec mes attraits...². » Nora est loin de concevoir qu'un tel acte n'est pas admissible. Elle s'appelle elle-même : « Une femme un peu pratique... une femme qui sait s'y prendre adroitement »; mais à la question de Christine : « Combien elle a déjà payé de ses dettes? » elle répond : « Je ne saurais te le dire au juste. Il est très difficile, vois-tu, de se débrouiller dans ces sortes d'affaires. Je sais seulement que j'ai payé tout ce que j'ai pu³. » Sa façon d'agir et de parler prouve qu'elle n'a absolument aucune idée de la morale traditionnelle; elle ignore complè-

1. Acte I^{er}, p. 224.

2. Acte I^{er}, p. 170.

3. Acte I^{er}, p. 173.

tement les lois de la société dont elle fait partie. « Savez-vous seulement ce que c'est que la société? » lui demande le docteur Rank au début de l'acte premier. « Est-ce que je me soucie de votre assommante société? » répond Nora en riant. Telle est la maxime d'après laquelle elle agit.

Nora semble vivre dans l'état primitif de l'enfant et ne reconnaître aucune autre loi que celle de sa fantaisie.

Elle sent qu'il y a quelque chose en elle qui est enchaîné; que ses meilleures facultés dorment au fond de son âme et n'osent pas briser les chaînes qui les paralysent. Nora ne se rend pas compte des sentiments violents qui se révoltent parfois dans son cœur. Il arrive qu'elle désire faire quelque chose d'extraordinaire, donner libre cours à sa vigueur qui tend à une activité sérieuse; et tout cela se résume dans un « Tonnerre de Dieu »! Son inclination à une activité sérieuse, son désir secret d'être plus qu'une petite poupée se consument dans la sphère de la maison de poupée en d'insignifiantes bagatelles. Jusqu'ici le but suprême de sa vie a été d'amuser Torwald, de se déguiser pour lui, de danser et de chanter. Est-ce la véritable nature de Nora? Non. Cette enfant a déjà l'idée confuse que son rôle n'est pas celui d'une véritable épouse. Elle sent vaguement que l'amour de Torwald est une passion que l'on ressent pour une jolie poupée en tant qu'elle est encore neuve. Il lui semble qu'avec sa beauté et sa jeunesse l'amour de Torwald s'éteindra. Instinctivement, Nora s'effraye à la pensée de vieillir. A la question de Christine, si elle ne parlera jamais de son secret à Helmer, Nora réplique mélancoliquement : « Si... peut-être avec le temps, après de longues, longues années, quand je ne serai plus aussi jolie qu'à présent. Ne rie pas! Je veux dire : quand Torwald ne m'aimera plus autant, quand il n'aura plus de plaisir à me voir danser, me travestir et déclamer pour lui. Alors, il sera bon peut-être d'avoir sur quoi se rabattre¹. » Dès que

1. Acte I^{er}, p. 173.

Nora croit lutter pour une bonne cause, peu lui importent les moyens dont elle se sert pour arriver à ses fins. Elle veut à tout prix procurer à son amie une place à la banque dont Helmer est nommé directeur. Elle invente de petits mensonges pour flatter la vanité de son mari. Son instinct féminin lui inspire au moment donné les paroles qui engagent Helmer à céder à la prière de sa femme.

Jusqu'ici, le spectateur n'a pas encore connaissance du danger auquel Nora est exposée. Il pourrait croire qu'elle jouit, en effet, du bonheur parfait. Le contraste entre le bonheur fictif et la réalité nous est ingénieusement montré dans la scène où Nora joue avec ses enfants. Elle-même semble être une enfant heureuse lorsqu'elle s'accroupit sous la table, et découverte, éclate d'une joie enfantine. La gaieté est à son apogée, quand la porte s'ouvre et Krogstad entre au milieu de la joie et du bonheur. Nora est effrayée par cette apparition imprévue de son créancier, car c'est à lui qu'elle a emprunté la somme de deux cents écus. Ce Krogstad a commis un faux autrefois. Par une conduite irréprochable, il a réussi à se réhabiliter et à obtenir une place à la banque dont Helmer est le directeur. Dans cette scène, Nora nous montre encore quelques faiblesses typiques de la femme ; elle est fière d'être la femme du directeur de la banque, parce qu'un grand nombre d'existences dépendent alors de Helmer. Par conséquent, elle croit avoir le droit de prendre une attitude hautaine vis-à-vis de Krogstad, en se vantant de l'influence qu'elle exerce sur son mari. Lorsque Krogstad lui conseille d'employer cette influence en sa faveur, elle dit d'un ton effaré : « Mais, Monsieur, je n'ai aucune influence. » La visite de Krogstad a une cause grave. Krogstad veut enfin se sauver de la misère ; sa situation à la banque était le premier pas en avant, mais par la perte de cette situation, il se voit de nouveau menacé par la misère. Nora refuse d'intercéder en sa faveur, mais Krogstad menace de l'y forcer en racontant un fait qui, une fois connu, entraînera la ruine de Nora.

Il a découvert que la signature de sa créance est fausse, et il veut que Nora lui explique ce fait. Nora ne cherche pas à se tirer d'affaire par des prétextes et des excuses, elle conserve son attitude hautaine et dit avec fermeté : « C'est moi qui ai écrit le nom de papa ! » Son ignorance de la loi l'empêche de reconnaître le danger auquel elle s'expose par un tel aveu. Krogstad lui reproche de ne pas avoir pensé au tort qu'elle faisait à un autre, mais Nora répond avec son égoïsme naïf : « Je ne pouvais pas prendre cela en considération. Je me souciais bien de vous ! Je ne pouvais pas vous souffrir à cause de toutes les froides raisons que vous me donniez, quoique vous sussiez que mon mari était en danger¹. » Ces paroles démontrent qu'elle n'a aucune idée des lois morales de la société. « Une fille n'aurait pas le droit d'épargner à son vieux père mourant des inquiétudes et des angoisses ? Une femme n'aurait pas le droit de sauver la vie à son mari ? Je ne connais peut-être pas à fond les lois ; mais je suis sûre qu'il doit être écrit quelque part que des choses pareilles sont permises² ! » L'idée d'avoir commis une faute lui paraît absolument absurde. Pour la première fois, elle commence à réfléchir à son acte et à la loi, sans pourtant se débrouiller dans la vague de pensées qui envahit soudainement son cerveau. La peur des menaces de Krogstad augmente encore son inquiétude. Elle veut se renseigner auprès de Helmer, et ce qu'elle apprend par la bouche de son mari tombe sur elle comme un coup de massue. Helmer refuse net de protéger Krogstad, car, à ses yeux, ce dernier est un démoralisé sans scrupule. La faute dont il est coupable serait pardonnable, dit-il, mais Krogstad, a su écarter lâchement la punition, ce que Helmer juge impardonnable. « Pourquoi ? » demande Nora, épouvantée. « Parce qu'une pareille atmosphère de mensonge apporte une contagion et des principes malsains dans toute une vie de famille. Chaque

1. Acte I^{er}, p. 193.

2. Acte I^{er}, p. 193.

fois que les enfants respirent, ils absorbent des germes de mal. » Et : « Presque tous les gens dépravés de bonne heure ont eu des mères menteuses¹ », ajoute-t-il, sans se douter de l'impression terrible que ces paroles font sur Nora. Nora est secouée jusqu'au fond de son âme ; elle se sent coupable d'un crime qui est quelque chose d'inconcevable pour elle. Helmer dit qu'il éprouve la présence de ces démoralisés comme un cauchemar. Nora recule, quand il lui tend la main. « Comme il fait chaud, ici », dit-elle. « Et moi qui ai tant à faire. » En effet, Nora étouffe sous la véhémence de ces accusations, elle aimerait se cacher dans un coin désert du monde, pour y réfléchir sur tout ce qui lui semble une énigme insoluble. Instinctivement, elle éloigne ses enfants, quand ils viennent implorer leur maman pour qu'elle joue avec eux.

Le second acte nous montre Nora encore paralysée par une angoisse étrange. Pour la première fois, l'idée lui vient de se séparer de ses enfants. Elle les recommande à l'ancienne bonne qui a été sa nourrice et une seconde mère pour elle, car Nora, tout enfant, perdit sa mère. Depuis que Nora connaît la portée de son acte, elle a une peur terrible qu'on le découvre. De nouveau elle supplie son mari de ne pas congédier Krogstad, mais Helmer reste inflexible. Krogstad est une connaissance d'Helmer qui date de sa jeunesse. Les deux hommes se tutoyaient autrefois, habitude qui s'est conservée, malgré Helmer qui, en sa qualité de directeur, se sent gêné d'être en rapport intime avec un de ses employés. Voici la vraie cause du renvoi de Krogstad. Pour la première fois, Nora voit son mari sous un autre jour. Le maître qu'elle adore, comme un enfant adore son père, se laisse influencer par des mesquineries. Nora ne dissimule pas son étonnement : « Torwald, tu ne penses pas un mot de ce que tu dis ! » — Helmer : « Si fait. Pourquoi ne le ferais-je pas ? » — Nora : « Parce que ce serait un motif mes-

1. Acte I^{er}, p. 199.

quin¹. » La vanité de Helmer est blessée par ces paroles et pour montrer son autorité il donne ordre d'envoyer immédiatement la lettre de congé de Krogstad. Nora voit approcher la catastrophe, d'autant plus épouvantable que Helmer lui assure qu'il aura la force de supporter chaque malheur pour Nora, dans toutes les circonstances de la vie. En un clin d'œil, elle se voit accusée, traînée devant le tribunal, mais elle imagine que Helmer se sacrifiera et s'accusera lui-même pour sauver sa femme. « Jamais, oh! jamais cela! Plutôt tout au monde », dit-elle. Un coup de sonnette lui rappelle l'existence de Rank, de cet ami dévoué, qui ferait tout pour Nora, et l'idée lui vient de lui avouer ses peines. Au moment où elle veut parler, Rank lui déclare son amour et l'empêche ainsi de lui faire son aveu. Un seul mot suffirait pour obtenir de Rank la somme qui sauverait Nora de la ruine, mais elle ne prononce pas ce mot; ce qui prouve qu'elle a une notion très distincte du bien et du mal, quoique cette notion ne s'accorde pas avec celle de la société.

La catastrophe est maintenant inévitable. Krogstad a reçu sa lettre. Se voyant traité sans pitié, il n'aura pas pitié à son tour, et se servira de la fausse signature pour exercer une pression sur Helmer. Mais il ne se contentera pas de sa place d'employé; Helmer sera forcé de lui accorder une situation équivalente au poste du directeur de banque, dit-il. Nora, désespérée, menace de se tuer, mais Krogstad répond cyniquement, comme plus tard Bracq : « On ne fait pas de ces choses-là, Madame Helmer. » En sortant, il jette une lettre dans la boîte du corridor; par cette lettre, il communique à Helmer l'histoire de la fausse signature. Nora est dans un état de surexcitation qui touche à la folie. En quelques mots confus, elle explique les événements à Christine, en la suppliant, si elle perdait la raison, de témoigner que c'est bien elle qui est la coupable, de crainte que Torwald ne veuille s'accuser lui-même. La jeune femme croit qu'un miracle va se produire. Helmer

se dévouera pour sa femme. Mais ce miracle sera quelque chose d'épouvantable pour Nora; c'est pourquoi elle veut retarder la catastrophe. Avec une angoisse folle, elle cherche un moyen pour empêcher Helmer d'ouvrir la boîte aux lettres. Pour le lendemain, on a projeté d'aller à un bal masqué donné chez des voisins. A cette occasion, Nora dansera la tarantelle qu'elle a apprise à Capri. C'est Helmer lui-même qui inspire cette idée à Nora; il veut jouir des compliments dont on comblera sa femme. Sous prétexte d'avoir besoin de son mari pour l'étude de la tarantelle, Nora lui arrache la promesse de ne plus toucher à aucune lettre le soir même. Ses cheveux dénoués, elle danse avec la gaieté folle d'une condamnée à mort. C'est un moment dramatique, où le spectateur est secoué de frayeur. Nora a la ferme intention de se suicider pour prouver sa culpabilité. Mais avant de mourir, elle veut oublier son chagrin dans une fête, et elle s'écrie : « Noces et festins jusqu'à demain ! [Criant à la bonne.] Et un peu de pralines, Hélène, ou plutôt beaucoup, une fois n'est pas coutume. » Cependant, Christine est allée chez Krogstad pour sauver Nora. Peut-être réussira-t-elle, car Krogstad aimait autrefois Christine et l'a demandée en mariage. Il fut refusé à cause de sa pauvreté, car Christine avait sa mère et deux petits frères à sa charge. Le dernier espoir de Nora est vain. Krogstad est parti en voyage pour un jour. Nora se résigne : « Tu n'aurais pas dû faire cela. Il ne faut rien empêcher. Au fond, c'est une jouissance que d'attendre l'épouvante ¹. »

Nous revoyons Nora quand elle revient du bal masqué, déguisée en Napolitaine. La tarantelle fut vivement applaudie par tous les assistants. Elle a dansé frénétiquement, le cœur meurtri, la mort devant les yeux, mais son mari n'a pas deviné ses souffrances, l'âme de sa femme n'existe pas pour lui. Il ne voit que la délicieuse danseuse au corps superbe, que les regards des spectateurs dévorent. L'idée d'être le propriétaire de cette femme

1. Acte II, p. 239.

ravissante, le met hors de lui-même, il amène Nora de force à la maison, pour être seul avec elle. Arrivé chez eux, il la comble de tendresse, mais Nora sent vaguement que ce n'est pas l'amour, c'est la sensualité la plus brutale dont elle éprouve du dégoût. Rappelons la scène entre Margit et Bengt au dernier acte, après la fête. Helmer est légèrement gris comme Bengt. Comme ce dernier, il ne voit dans sa femme qu'une propriété précieuse, dont il est l'unique possesseur. L'intervention de Rank met fin à l'importunité de Helmer. Ce pauvre Rank souffre d'une maladie terrible. Il est condamné à expier les vices de son père. Le mal dont il souffre est inguérissable. Rank fait un dernier examen de son état et le résultat en est désespérant. En rentrant du bal, il vient chez Helmer en pleine nuit pour dire adieu à ses amis qui lui ont procuré tant d'heures agréables « Et merci pour le feu », dit-il en sortant quand Nora lui allume son cigare. En effet, il doit à Nora la flamme secrète qui réchauffait son cœur et lui rendait la vie chère. Quand il est parti, Helmer vide la boîte aux lettres. Il y trouve deux cartes de visite avec une croix noire, l'annonce de la mort de Rank. Le pauvre malade se renfermera dans sa chambre pour mourir. L'idée de la mort dégrise un peu Helmer, et il dit en embrassant sa femme : « Ah ! ma bien-aimée, ma femme, je ne te serrerai jamais assez étroitement. Tu sais, Nora... souvent je te voudrais menacée d'un danger, pour pouvoir exposer ma vie, donner mon sang, risquer tout, tout pour te protéger. » « Maintenant, lis tes lettres, Torwald¹ », répond Nora fermement.

Au moment où elle veut sortir de la chambre pour se jeter à l'eau, Helmer ouvre la porte brusquement. Il a lu la lettre de Krogstad, et, pâle d'effroi, il demande à Nora une explication. Nora veut s'arracher de ses mains pour se suicider, puisqu'elle croit inébranlablement que son mari se dévouera pour elle. Mais rien n'arrive de ce qu'elle attendait, Helmer lui adresse les

reproches les plus violents, il ne voit en Nora que la criminelle, et son désir de se sacrifier pour elle n'a été qu'une vaine phrase. « Comprends-tu, ce que tu as fait ? Dis, le comprends-tu ? s'écrie-t-il furieux. « Oui, maintenant, je commence à comprendre le fond des choses¹ », dit Nora avec un calme glacial. En effet, Nora comprend ; elle comprend qu'elle a adoré une chimère ; sa croyance au miracle s'enfuit, son bonheur est brisé. Helmer, son maître, dont elle adorait la noblesse du cœur, se démène comme un fou devant elle. Il la traite de criminelle, lui reproche les défauts de son père, et se désespère d'être livré à Krogstad. Il ne songe pas pendant un seul instant aux suites que l'affaire aura pour sa femme. Au milieu de ce trouble, une seconde lettre de Krogstad arrive. Dans cette lettre, Krogstad renvoie à Helmer le fameux document avec la fausse signature. Un changement heureux dans sa vie l'engage à renoncer à toute idée de vengeance. « Je suis sauvé, Nora, je suis sauvé », s'écrie Helmer joyeusement, sans songer à sa femme. Nora voit alors qu'elle s'est trompée ; elle a aimé un égoïste ; et toute sa vie, et le rôle qu'elle a joué dans la maison lui paraissent une comédie ridicule. Ce n'est pas par hasard que Nora est déguisée en Napolitaine au moment de la catastrophe. Ainsi la métamorphose qu'elle subit est marquée aussi extérieurement. A la question de Helmer : « Pourquoi te diriges-tu vers l'alcôve ? » elle répond, en donnant à ses mots un double sens : « Pour ôter ce costume de mascarade. » En effet, Nora veut se débarrasser de tout ce qui est faux et indigne. Helmer est complètement remis de son émotion. Il assure à sa femme qu'il pardonne, croyant lui accorder une grâce exceptionnelle. L'idée lui est délicateuse d'être maintenant plus que jamais le protecteur de la petite colombe effrayée. Nora lui a donné la preuve qu'elle ne peut rien entreprendre sans la protection de son mari ; ce fait flatte agréablement son amour-propre et consolide son autorité.

Quand la jeune femme revient dans la chambre, elle porte une robe sobre, mais ce n'est pas seulement son extérieur qui a changé ; Nora est devenue autre, elle ne ressemble plus en rien à « l'alouette joyeuse », au « petit écureuil » qui faisait le plaisir de Helmer. Frappé de son calme, il lui demande pourquoi elle a changé de robe à une heure si tardive. « Il n'est pas si tard encore », dit Nora. Non, il n'est pas trop tard ; Nora a reconnu à temps la fausse direction qu'elle a prise, peut-être trouvera-t-elle encore le chemin du salut. « On a été très injuste envers moi, Torwald, papa d'abord, toi ensuite. » C'est le reproche grave que Nora fait à Helmer, et elle ajoute plus tard : « En jetant maintenant un regard en arrière, il me semble que j'ai vécu ici comme vivent les pauvres gens... au jour le jour. J'ai vécu des pirouettes que je faisais pour toi Torwald. Mais cela te convenait. Toi et papa, vous avez été bien coupables envers moi. A vous la faute, si je ne suis bonne à rien¹. » Nora reconnaît elle-même qu'elle n'a pas encore la maturité de caractère nécessaire pour élever des enfants. Pour devenir une éducatrice, il faut d'abord qu'elle s'élève elle-même. « Que considères-tu comme mes devoirs les plus sacrés ? » demande-t-elle à Helmer. — Helmer : « Ai-je besoin de te le dire ? Ne sont-ce pas tes devoirs envers ton mari et tes enfants ? » — Nora : « J'ai d'autres devoirs qui sont aussi sacrés. » — Helmer : « Non tu ne les as pas. Quels devoirs sont-ce alors ? » — Nora : « Les devoirs envers moi-même². »

Après cette crise, Nora sent qu'elle n'aime plus son mari. Elle a aimé un autre. La scène précédente prouve que Helmer ne répond pas à l'idéal que Nora adore dans son mari. Nora quitte la maison de poupée, abandonne son mari et ses enfants, pour remplir d'abord son devoir envers elle-même.

Christine Linde est le contraire de Nora. Si l'on peut

1. Acte III, p. 269.

2. Acte III, p. 272.

s'exprimer ainsi, la Nora de l'acte dernier est la personification de l'égoïsme et Christine Linde est la personification de l'altruisme. Christine fait preuve d'un désintéressement qui va jusqu'au dévouement absolu. Elle renonce à l'amour pour se sacrifier à sa mère et à ses frères. Ibsen n'approuve pas ce genre de dévouement. Il a montré déjà dans *les Guerriers à Helgeland* qu'un tel acte entraîne le malheur des uns et des autres. En effet, par suite du refus de Christine, Krogstad est désespéré à tel point qu'il devient faussaire. Christine est également malheureuse dans son union avec un homme qu'elle n'aime pas. Après la mort de son mari, elle sent le vide dans son cœur; la vie est sans valeur pour elle, dès qu'elle ne lui offre pas une tâche de dévouement à remplir. Après de longues années, elle revoit Krogstad, et l'ancien amour revit dans son cœur. Christine s'appelle une naufragée, car elle n'a personne à qui elle pourrait donner son dévouement maternel. « J'ai besoin d'un être à qui tenir lieu de mère, » dit-elle à Krogstad à qui elle offre son amitié. Le mobile qui la pousse à se lier avec Krogstad, ce n'est pas l'amour d'une amante, mais l'affection tendre et profonde d'une mère.

La question dominante, soulevée dans *la Maison de Poupée*, c'est de savoir si la femme a le droit de quitter son mari et ses enfants, quand elle a reconnu que le rôle qu'elle joue dans sa maison est indigne d'elle, en d'autres termes : la femme est-elle une fin en soi, un individu déterminé, ou faut-il que sa liberté soit limitée par l'intérêt collectif? Le tort de Nora est de mettre ses intérêts au-dessus de ceux de ses enfants; son excuse est qu'elle se sent elle-même incapable de leur servir de guide moral. Par conséquent, le siège du mal est à rechercher d'abord dans l'éducation de la femme; le rôle que Nora a joué dans son ménage est indigne de la femme. Dans *les Soutiens de la Société*, Ibsen réclame pour elle le droit de remplir les fonctions réservées à l'homme; dans *la Maison de Poupée*, il devient sceptique, en nous montrant l'ignorance et la naïveté de la femme, au sujet.

de questions sérieuses. Puisque la femme est chargée de la tâche la plus difficile, de l'éducation des enfants, il faut la préparer de longue date à ce devoir important. Au lieu d'élever des poupées rêveuses, il faut faire des jeunes filles, de véritables soutiens de la société qui ont pleine connaissance de la place importante qu'elles tiendront dans la vie.

Quand Nora quitte la maison en pleine nuit, Helmer reste stupéfait devant cette énigme. Il demande d'un ton désespéré : « Nora... ne serai-je plus jamais qu'un étranger pour toi ? » — Nora : « Ah ! Torwald ! Il faudrait pour cela le plus grand des prodiges. » — Helmer : « Nomme-le, ce prodige. » — Nora : « Il nous faudrait tous deux nous transformer à tel point... hélas ! Torwald, je ne crois plus aux prodiges ! » — Helmer : « Mais moi, je veux y croire. Nomme-le ! Nous devrions nous transformer à tel point que... » — Nora : « A tel point que notre union devienne un vrai mariage. » — « Le plus grand des prodiges... ? dit Helmer. » Le drame se termine par une interrogation adressée à toute la société, et l'invite à collaborer à la solution du problème du mariage. Ibsen étudie ce problème sous toutes ses formes. Dans le drame suivant, il donnera la preuve que les anciennes lois morales qui brisent le bonheur de Nora sont surannées ; il faut en créer d'autres pour instituer une morale nouvelle plus large et plus noble, en harmonie avec le progrès.

HÉLÈNE ALVING, RÉGINE¹.

La thèse du droit individuel de la femme a été vivement discutée. Les lois morales, reconnues infaillibles

1. *Les Revenants*, drame en trois actes, fut écrit en 1881. Les passages que nous citons sont pris dans la traduction de M. Prozor. 1899.

jusqu'alors, paraissent soudainement ébranlées par des idées révolutionnaires. Les concitoyens d'Ibsen s'épouvantent à l'idée qu'une femme puisse avoir le droit de quitter son mari et ses enfants pour une raison personnelle. Au lieu de participer aux polémiques qui envahissent les journaux, Ibsen répond par un nouveau drame, *les Revenants*, où il nous montre une femme qui reste chez son mari, malgré la révolte de son cœur contre la vie commune, partagée avec un individu dépravé, tel que le colonel Alving.

Ce milieu, où la morale ancienne règne avec son despotisme absolu, se présente à nos yeux sous un aspect lugubre. Le ciel est gris, aucun rayon de soleil ne perce les nuages, et la scène est plongée dans une triste mélancolie. Ce petit coin du monde qu'est la Norvège semble être fermé aux idées nouvelles du dehors. Pourtant, leur force enfonce les portes et trouve un écho dans l'âme de quelques esprits révolutionnaires qui ont reconnu la caducité de la constitution actuelle. Mme Alving s'instruit sur les idées nouvelles par quelques livres qui épouvantent le bon pasteur Manders. Un nouvel élément lui est révélé quand son fils rentre de Paris avec d'étranges théories sur une morale ultra-moderne. Elle ne peut pas encore se faire une idée claire du mariage idéal, mais elle a reconnu l'insuffisance de ce qui existe actuellement. Oswald lui parle d'un nouveau genre de mariage : de l'union libre. Il prend le parti des faux ménages, où, d'après son avis, il y a bien moins d'immoralité que dans les unions légales. Manders est épouvanté par de telles idées, mais Hélène Alving les écoute avec un intérêt tout particulier. Elle trouve le courage de dire au pasteur qu'Oswald a raison, et qu'elle approuve entièrement l'opinion de son fils. Cet aveu excite le pasteur à reprocher à Mme Alving non seulement ses idées blasphématoires, mais d'autres faits, par lesquels elle a péché contre son devoir de chrétienne. Voici les faits : Après un an de mariage, Hélène a quitté son mari et s'est réfugiée chez le pasteur Manders qu'elle aimait. Au lieu

de serrer sur son cœur la femme qu'il aime, il la force à revenir chez son mari et à remplir son devoir d'épouse. Il appelle ce renoncement « la victoire la plus belle des vies ». Quand Oswald eut sept ans, Hélène le mit en pension, et jamais Oswald ne revit son père. Ainsi Manders accuse Hélène d'avoir manqué à son devoir d'épouse et de mère. Maintenant, c'est à Mme Alving de se défendre contre ces accusations, et nous apprenons des choses terribles sur sa vie passée. Son ménage était en vérité un enfer d'immoralité. Le voile est arraché par cette femme, qui, malgré ses souffrances avait gardé le silence jusqu'alors.

Le colonel Alving, célébré tout à l'heure comme l'époux modèle, était en réalité un débauché. Jeune officier, il menait une vie légère, et il n'a pas changé ses habitudes de viveur après son mariage avec Hélène. Ramenée à ses devoirs par le pasteur Manders, la jeune femme s'est soumise héroïquement à la loi traditionnelle, qui commande à la femme de rester fidèle au serment qu'elle a prêté devant l'autel. Hélène donne la vie à un fils et l'existence de cet enfant lui impose le devoir de cacher ce qui se passe dans la maison, pour que l'enfant n'apprenne pas à mépriser son père. Hélène soutient une lutte terrible pour empêcher que le bruit des libertinages de son mari arrive au dehors. Pour le retenir à la maison, elle se fait la compagne de ses orgies. Un jour, elle entend les propositions que son mari fait à la bonne dans la pièce voisine. Les relations ont des suites, la bonne quitte la maison ; mais, dès ce jour, Mme Alving a le dessus. Son mari n'ose plus s'opposer à ses décisions. Elle n'aurait jamais supporté la vie commune si elle ne s'était pas imposé la tâche de sauver pour son enfant le souvenir d'un père honorable. Pendant dix-neuf ans, Hélène poursuit cette tâche avec un héroïsme surhumain. C'est elle qui s'occupe des œuvres de bienfaisance pour lesquelles Alving récolte des louanges et des honneurs. C'est elle qui agrandit sa propriété, en travaillant du matin au soir, tandis que son mari, démoralisé par ses excès, se repose sur la chaise longue. Le travail intellectuel de ce dernier

consiste dans la lecture d'un vieil almanach officiel.

Mme Alving s'est laissé influencer par sa mère et ses tantes qui l'ont poussée à épouser cet homme à cause de sa richesse. Pour que rien de cet argent immonde ne passe aux mains de son fils, Mme Alving a fondé un asile pour de pauvres enfants. Les sommes qu'elle a données pour cette œuvre représentent la fortune qu'Alving apportait en dot. Or, par la création de cet asile, Mme Alving rend hommage à la mémoire de son mari ; elle lui érige un monument où le père de son enfant sera glorifié dans une apothéose. A cette occasion, Oswald est revenu de Paris. Parsessacrifices surhumains, Mme Alving est arrivée au résultat désiré ; Oswald ignore l'immoralité de son père. Elle a pu empêcher que son fils hérite des biens extérieurs de son père, mais elle est impuissante contre cette loi fatale qui fait que les enfants expient les péchés de leurs parents. C'est pourquoi Hélène observe son fils avec une angoisse étrange, craignant de découvrir en lui quelque ressemblance avec son père. Elle est effrayée quand le pasteur remarque dans Oswald le portrait du colonel. Sa frayeur est poussée à l'extrême au moment où elle croit entendre la voix de son mari qui plaisante avec la bonne dans la pièce voisine. Pâle d'épouvante, elle perçoit ces paroles : « Oswald ! Es-tu donc fou ? Lâche-moi. » Et Mme Alving murmure d'un ton étranglé : « Des revenants ! Le couple du jardin d'hiver qui revient. » Elle a l'idée confuse que tous ses sacrifices ont été vains, car Oswald a hérité de la légèreté de son père.

Une autre circonstance augmente encore l'effroi d'Hélène. C'est le fait que la bonne avec laquelle Oswald flirte est sa demi-sœur Régine, la fille du colonel. Oswald ignore cette particularité. Hélène a élevé cette enfant pour l'arracher des mains de son beau-père, Engstrand, un ivrogne brutal, qui a épousé la mère de Régine, afin d'avoir l'argent qu'avait donné le colonel. Le pasteur Manders tombe des nues à la révélation d'un tel secret, et il dit : « Voyez un peu ! Pour trois cents misérables écus, épouser une femme perdue ! — c'est

surtout le vil prix qui le choque — et Mme Alving répond : « Et que dites-vous de moi qui me suis laissée marier à un homme perdu ? » — Manders : « Voyons, comment pouvez-vous comparer deux choses si dissemblables¹ ! »

Voici la question principale soulevée dans *les Revenants*. Pourquoi y a-t-il deux genres de morale pour les deux sexes ? Le colonel Alving n'est-il pas aussi méprisable que la bonne ? Et la femme qui consent à un mariage avec un tel homme ne se range-t-elle pas au niveau moral d'un Engstrand qui épouse une fille tombée uniquement pour avoir son argent ? Hélène reconnaît de plus en plus que toutes les conceptions anciennes sur la morale ne sont que des chimères, et tous les préjugés lui paraissent des revenants : « Quand j'ai entendu là à côté Régine et Oswald, cela a été comme si le passé s'était dressé devant moi... Mais je suis près de croire, pasteur, que nous sommes tous des revenants. Ce n'est pas seulement le sang de nos pères et de nos mères qui coule en nous, c'est encore une espèce d'idée détruite, une sorte de croyance morte, et tout ce qui s'ensuit. Cela ne vit pas, mais ce n'en est pas moins là, au fond de nous-mêmes, et jamais nous ne parvenons à nous en délivrer. Que je prenne un journal et me mette à le lire, je vois des fantômes surgir entre les lignes. Il me semble à moi que le pays est peuplé de revenants, qu'il y en a autant que de grains de sable dans la mer. Et puis, tous, tant que nous sommes, nous avons une si misérable peur de la lumière¹ ? »

Du moment qu'Hélène s'est dégagée de ses préjugés moraux, elle passe tout à fait dans le camp des radicaux ; une union entre Oswald et Régine ne lui semble même plus immorale, car elle pense que de telles unions ne sont peut être pas aussi rares que l'on croit. Son acte de dévouement lui paraît maintenant sous un autre jour. A

1. *Les Revenants*, drame en trois actes, traduit par le comte de Prozor. 1899. Acte II, p. 80.

la loi qui commande à l'enfant d'honorer son père et sa mère, Hélène répond : « Oswald doit-il aimer et respecter le chambellan Alving ? » Elle se reproche amèrement d'avoir basé l'idéal de son enfant sur le mensonge, qui lui fait douter de l'amour de sa mère. Cette dernière a vécu jusqu'ici sans son enfant, par conséquent la rentrée de son fils à la maison, lui est sans doute indifférente, dit-il. Mme Alving sera la victime de son mensonge.

Une tragédie atroce se déroulera devant nos yeux : Mme Alving est condamnée à détruire de ses propres mains ce qu'elle a construit sur le mensonge. Oswald se plaint toujours d'une fatigue cérébrale sans en expliquer la cause. Dans un éclat de désespoir, il avoue à sa mère qu'il s'est ruiné physiquement et que jamais plus il ne pourra travailler. Un médecin à Paris lui a révélé la cause de sa maladie : « Les péchés des pères retombent sur les enfants », disait-il. Pour le malade, une telle explication est incompréhensible, car il possède d'innombrables lettres de sa mère, où celle-ci parle des vertus du colonel Alving. Terrible supplice pour Mme Alving que de voir son fils en proie à d'atroces remords. Il croit qu'il s'est ruiné lui-même par une vie déréglée. Toutes les luttes et tous les supplices de Mme Alving pour assurer le bonheur à son enfant ont été inutiles. Au contraire, c'est elle qui est la cause de son désespoir.

Elle aura encore une dernière révélation à faire. Oswald souffre dans ce milieu mélancolique, où la pluie éternelle répand de la tristesse et étouffe la joie. Cette atmosphère humide engourdit son esprit et pèse sur son cœur comme un cauchemar. Pour échapper à cette impression lugubre, il cherche de la distraction dans une copieuse consommation de liqueurs. « C'est bon contre l'humidité », répond-il aux reproches de sa mère. Celle-ci cherche fiévreusement à distraire le pauvre malade, pour le détourner de ses idées noires. Elle fait venir du champagne et s'attable avec lui. Un triste sou-

venir des nuits passées ainsi avec le colonel Alving doit s'éveiller dans l'âme d'Hélène. Un mot d'Oswald lui fait voir les défauts de son mari sous un tout autre jour. Animé par le vin, Oswald fait des confidences à sa mère. Toute sa nature se révolte contre l'éternelle mélancolie répandue dans son pays natal, mélancolie qui donne à la maison paternelle le caractère d'une tombe, où des êtres humains sont enterrés vivants. La même lourdeur pèse aussi sur les personnes qui habitent cette maison, sauf Régine, qui fascine Oswald. « N'est-elle pas superbe à voir, mère ? » dit-il, quand Régine a servi le champagne. — Mme Alving : « Régine a de nombreux et de grands défauts... » — « Eh bien, qu'est-ce que cela fait ? » est la réponse d'Oswald et il ajoute : « Mère ! quand j'ai vu cette superbe fille devant moi, jolie, pleine de santé, — je ne l'avais jamais remarquée jusque-là, — quand je la vis, je puis dire, les bras ouverts, prête à me recevoir... j'eus la révélation qu'en elle était le salut. C'est la joie de vivre que je voyais devant moi¹. »

A ces paroles, une lumière nouvelle éclaire l'âme de Mme Alving. Elle reconnaît soudainement que son mari n'a pas été le coupable, car elle n'a jamais su lui procurer cette joie de vivre dont Oswald parle avec enthousiasme. Maintenant, elle comprend l'angoisse qui étrangle son fils dans ce triste milieu, et elle saisit le sens de ces paroles : « J'ai peur que tout ce qui fermente en moi se transforme en mal ici². » En effet, la tristesse et la sévérité de son entourage avaient été la cause véritable de la perdition du colonel Alving. Avant qu'Hélène puisse exprimer le tumulte qui envahit son âme, un bruit se répand dehors, et, par la fenêtre, on voit les flammes qui dévorent l'asile fondé en mémoire du chambellan Alving. « Tout va brûler. Il ne restera rien pour rappeler la mémoire de mon père. Et moi aussi je brûle », dit Oswald au dernier acte, quand il revient du lieu du sinistre.

1. Acte II, p. 104.

2. Acte II, p. 110.

Enfin, Mme Alving trouve le courage d'avouer à son fils la vérité sur son père. Elle fait cet aveu timidement, croyant briser l'idéal d'Oswald, mais à son grand étonnement, celui-ci ne manifeste aucune émotion, car il n'a jamais connu son père. La seule chose dont il se souvienne, c'est une scène où son père lui donna des cigares à fumer. Oswald, qui était petit alors, sentit un grand malaise accompagné de vomissements et ce sont là les seuls souvenirs qu'il a conservés. Ainsi il donne la preuve que le devoir des enfants d'estimer leurs parents dans n'importe quelles conditions ne repose que sur un ancien préjugé. Oswald est la victime d'une société corrompue; désespéré, il reproche à sa mère : « Et quelle sorte de vie m'as-tu donnée? Je n'en veux pas. Reprends-la. » Le souvenir d'une crise nerveuse qu'il a eue à Paris le poursuit et lui cause de l'angoisse. Quand cet accès de folie se répètera, il n'y aura plus d'espoir. Nous assistons à une scène terrible, où le fils supplie sa mère de le tuer au moment où il deviendra fou. Hors d'elle-même, elle appelle au secours et veut se sauver, mais Oswald ferme la porte à clef et force sa mère à lui promettre qu'elle lui donnera, au moment voulu, la morphine qu'il a su se procurer. La catastrophe est imminente. L'émotion causée par l'incendie et par cet entretien impressionnant avec sa mère ne manque pas d'exercer une influence néfaste sur le cerveau affaibli d'Oswald.

La scène où Oswald devient fou est une des plus tragiques que puisse imaginer un poète. Après de longues journées de pluie, le soleil s'élève à l'horizon. Oswald est assis dans un fauteuil auprès de la fenêtre, les yeux levés vers l'aurore. Tout d'un coup, il semble s'affaïsser; ses mains se crispent, ses yeux prennent une expression de démente et toutes ses aspirations à la joie et à la beauté se résument dans cette prière qu'il prononce d'un ton puéril : « Mère, donne-moi le soleil. » Tandis que sa mère le regarde, paralysée d'horreur, il répète toujours du même ton : « Le soleil... le soleil... » Trop tard. Le soleil bienfaiteur répandra ses rayons dans une

chambre où une mère désespérée donnera le poison à son fils pour le sauver des supplices de la folie.

Le soleil dont le pauvre dément rêve, pendant que son cerveau se trouble, ce soleil, ennemi des ténèbres, percera un jour les nuages pour chasser l'humidité de la pluie éternelle et pour faire naître la joie et la beauté. Dans la clarté pure de cette lumière, l'humanité reconnaîtra les revenants, les préjugés anciens, et créera une morale nouvelle, d'où le mensonge sera banni. C'est là la conclusion de ce drame.

Au premier acte, Manders dit : « Chercher le bonheur dans cette vie, c'est là le véritable esprit de rébellion. Quel droit avons-nous au bonheur ? Non, nous devons faire notre devoir, Madame ! » D'après ces idées, la femme doit rester fidèle à son devoir d'épouse dans toutes les circonstances de la vie. L'exemple de Mme Alving nous en fait voir le triste résultat. Si elle n'était pas restée fidèle au devoir conjugal, elle n'aurait pas donné la vie à un dégénéré.

Dans le drame précédent, Ibsen nous a montré une femme qui vit dans le monde des rêves ; une enfant qui croit aux prodiges et qui, réveillée par la réalité, s'en va chercher au loin la solution des énigmes qui l'entourent. Ibsen accuse Helmer d'avoir laissé sa femme dans l'ignorance ; mais plus encore, il reproche à la société la manière dont elle élève la femme. Il semble, en effet, que l'éducation de la jeune fille soit basée sur le mensonge. On lui fait adorer un idéal qui n'appartient pas au monde réel. On lui enseigne une morale austère qui bannit de son cœur la pitié envers les faiblesses humaines. Nora voyait dans son mari un être surhumain et exempt de défauts ; cette erreur brise son bonheur. Hélène Alving est élevée dans un milieu sévère, où elle a appris à s'incliner devant une morale d'ascète qui lui impose son devoir. Aveuglément et sans le contrôler, elle suit le commandement de ce devoir. Elle obéit à sa mère et, sans écouter son cœur qui s'y oppose, épouse le colonel Alving. Il se produit pour elle la catastrophe qui déchire

le voile trompeur dont les yeux de Nora étaient couverts. Hélène Alving reconnaît que la réalité ne répond pas aux maximes morales qu'on lui a enseignées. Son éducation lui fait détester ce qui est vil et méprisable; mais, par une fausse pudeur, elle refuse de connaître ce qu'est la laideur et sa cause. Cette ignorance amène la ruine pour elle. La nature de son mari lui est incompréhensible. Elle ne voit, dans la manifestation de ses passions, que la laideur qu'elle a appris à détester. Mais dans l'effort suprême qu'elle fait pour remplir ses devoirs, elle fortifie ses facultés psychiques, de façon à se dégager lentement de la tutelle des préjugés qui lui sont imprimés par l'éducation. Cette métamorphose s'est préparée de longue date. Par la lecture de quelques livres révolutionnaires, elle a déjà commencé à douter de la loi morale, bien avant le retour de son fils. Mais elle n'ose pas réagir. Ce n'est que pour faire cesser les remords de celui-ci qu'elle révèle la vérité. Nous voyons par là que cette femme qui, en apparence, est une héroïne, n'est en réalité qu'un être faible. Elle est capable d'actes héroïques, en tant qu'elle agit sous l'inspiration d'une puissance extérieure qui est pour elle le devoir. Mais en tant qu'individualité, elle n'a pas la force de faire valoir ses principes personnels. Il lui manque l'indépendance de l'esprit, la faculté de juger par elle-même ce qui est beau ou laid, bon ou mauvais. Dès que l'appui de la loi morale lui échappe, elle se perd dans le nihilisme¹. Ibsen se demande ici si la femme possède les facultés suffisantes pour atteindre le suprême

1. *Lettre d'Ibsen à Sophus Schandurp*, Rome, le 6 janvier 1882 : *Lettres de Henrik Ibsen à ses amis*, traduites par Mme Martine Rémusat, 1906, p. 226.

« On dit encore que l'œuvre prêchait le nihilisme. Nullement. Elle ne prêche rien. Elle renferme seulement l'avertissement que le nihilisme existe à l'état latent, chez nous comme ailleurs. Il doit forcément en être ainsi. Un pasteur Manders fera toujours surgir une Mme Alving. Et précisément parce que celle-ci est femme, elle embrassera les opinions extrêmes dans la voie où elle se sera engagée. »

développement moral par sa propre individualité. Il nous a montré qu'Hélène Alving n'a pas les facultés pour devenir une forte individualité.

Régine semble être un type nouveau dans le théâtre d'Ibsen. Elle est le produit naturel d'une société corrompue où le mensonge domine. Considérée de près, elle appartient au groupe des femmes égoïstes dont Hjoerdis est le prototype. Nous voyons par Régine qu'Oswald a raison de craindre que « tout ce qui fermente en lui se transforme en mal ici ». Elle possède l'égoïsme brutal d'une Hjoerdis, mais la société dans laquelle elle vit ne lui permet pas de développer ses facultés d'une manière naturelle. Sa tendance à l'indépendance, ses aspirations à la joie de vivre et son égoïsme ne se seraient pas transformés en viles passions dans un autre milieu. Mais dans la maison du colonel Alving, elle est forcée de dissimuler ses tendances naturelles et de feindre des sentiments qu'elle n'éprouve pas. La maxime d'après laquelle Régine agit est celle-ci : « Une jeune fille doit employer sa jeunesse. » Les causes d'une telle bassesse viennent de l'éducation que Régine a reçue à la maison paternelle, où elle fut témoin de scènes abominables. Sa mère fut insultée et maltraitée par son mari, un ivrogne boiteux. Le souvenir de ces scènes s'est imprimé profondément dans la mémoire de Régine. S'il faut qu'elle mène une vie légère, comme son beau-père le désire, elle veut au moins en garder le profit pour elle-même. Elle accepterait volontiers une place chez le pasteur Manders, mais celui-ci n'ose même pas comprendre les allusions qu'elle fait à ce sujet. Oswald lui a promis de l'emmener à Paris, et elle s'empresse d'apprendre le français. Mais du moment qu'elle sait qu'Oswald est un infirme, elle le remercie et ne veut pas être sa garde-malade.

Bien avant de connaître la vérité sur son origine, elle devine que le chambellan Alving est son père. La situation subordonnée qu'elle occupe dans la maison de Mme Alving remplit son cœur d'amertume. Elle croit avoir droit à d'autres conditions d'existence. L'idée d'être

la fille d'un chambellan l'engagera à chercher des relations dans le monde élégant, car elle croit avoir le droit d'en faire partie. « Si cela devait mal finir, je sais une maison où je serai chez moi. Dans l'asile du chambellan Alving », dit-elle en sortant. C'est une ironie mordante : la maison qu'Engstrand fondera avec l'argent destiné à l'asile, cette maison, qui sera un lieu d'immoralité, portera le titre : « Asile du chambellan Alving. »

PÉTRA, MADAME STOCKMANN¹

La question féministe semble être abandonnée dans *Un Ennemi du Peuple*. Malgré cela, cette comédie est la suite logique du drame précédent. Ibsen, indigné des attaques dirigées contre *les Revenants*, écrivit en réponse cette comédie.

Un court exposé du sujet suffira pour faire comprendre les caractères des deux femmes : Pétra et Mme Stockmann, qui, d'ailleurs, n'ont qu'un rôle secondaire dans cette pièce. Le personnage le plus important est le docteur Stockmann, que l'on identifie souvent avec l'auteur même. Par la protection de son frère qui est préfet de la ville et président de la Société des bains, Stockmann y a obtenu un poste de médecin. Heureux revirement pour lui, car enfin, il peut vivre plus largement avec sa femme et ses quatre enfants. La jouissance de ses plats de prédilection et du Toddy le met au comble de son bonheur. D'ailleurs, la prospérité des bains lui assure un avenir agréable et sans souci. Malheureusement, Stockmann découvre que l'eau des bains est empoisonnée, car les réservoirs ont été établis trop près des

1. *Un Ennemi du Peuple*, pièce en cinq actes, fut commencée à Rome et terminée à Gossensass, en 1882. Les passages que nous citons sont pris de la traduction de M. Prozor. 1908.

égouts. Au lieu de dissimuler ces faits, comme le font le préfet et d'autres citoyens honorables, qui espèrent tirer leur profit des bains, Stockmann résoud de faire connaître la vérité, même au risque de se ruiner. A ce propos, il écrit un article que les journalistes refusent de publier. Enfin, il réussit à obtenir d'un ami une salle pour exposer dans un discours la vérité à ses concitoyens. Exaspéré par l'attitude de ses auditeurs, — le préfet lui coupe la parole à plusieurs reprises, — Stockmann abandonne subitement son sujet et fait un discours violent contre la stupidité de la « majorité compacte » et l'hypocrisie de la soi-disant bonne société et de ses soutiens. On le hue, on le bafoue et des cris : « Ennemi du peuple », assourdissent les oreilles du malheureux orateur. Enfin, il réussit à gagner son domicile. La foule furieuse le lapide, déchire ses habits et enfonce ses vitres. Les résultats de sa tâche philanthropique se résument ainsi : perte de son poste de médecin, congé à sa fille, institutrice à l'école communale. Nouvelle misère pour toute la famille Stockmann, et dernière et, plus grande découverte de cet admirable idéaliste : « L'homme le plus puissant du monde, c'est celui qui est le plus seul. »

Mme Stockmann est l'épouse modèle au sens le plus large, d'autant plus admirable qu'à côté d'un homme tel que Stockmann, la situation de la femme est fort compliquée. Lorsque Stockmann refuse de débiter des mensonges sur le véritable état des bains, Mme Stockmann s'oppose d'abord aux idées de son mari, craignant de le voir entraîner toute la famille dans la misère. Femme résolue comme Mme Ibsen, elle vient elle-même au bureau de rédaction d'Aslaksen pour détourner son mari de son projet. Mais au moment où Stockmann est abandonné par tout le monde, elle passe dans le camp de son mari pour le défendre contre ses ennemis. C'est une nouvelle preuve que l'héroïsme féminin naît au milieu du danger.

A côté de cette épouse modèle, Ibsen nous montre une autre femme, non moins héroïque, la jeune fille moderne

qui travaille et gagne son pain comme un homme. Pétra a mis en pratique les idées de Dina Dorp. En même temps, elle montre par son exemple que le travail est le remède pour beaucoup de jeunes filles et femmes hystériques : « J'aime ça ; on éprouve après une si bonne fatigue », dit Pétra. Ce travail ne doit pas être considéré comme une punition pour les péchés humains, comme le prêche le pasteur Manders. Pétra, la représentante de l'ère nouvelle, est une ennemie de l'éducation mensongère. Sa mère tient encore un peu aux anciens préjugés. Quand la conversation devient épineuse à propos de la religion, Mme Stockmann renvoie ses deux garçons. Pétra dit à ce propos : « On fait autant de mensonges à l'école qu'à la maison ; chez soi, il faut se taire ; à l'école, il faut mentir aux enfants ! » — Horster : « Vous êtes forcée de mentir ? » — Pétra : « Il nous faut débiter un tas de choses auxquelles nous ne croyons pas nous-mêmes¹. » Ainsi, Pétra reconnaît que l'éducation n'est pas telle qu'on puisse l'exiger dans l'intérêt de l'humanité. Dans sa lutte contre le mensonge, l'auteur remarque très logiquement que pour améliorer l'humanité, il faut commencer par l'éducation des enfants. Il faut bannir le mensonge de l'école. Pétra, l'ardent apôtre de la vérité, va jusqu'à refuser aux journalistes la traduction d'une histoire anglaise, parce que les principes moraux qu'elle contient ne répondent à aucune réalité et trompent le lecteur.

Pétra réalisera avec son père l'idéal d'Ibsen ; elle fondera une école où le mensonge ne sera pas toléré. Stockmann commencera son expérience sur quelques va-nu-pieds trouvés dans la rue, qu'il élèvera avec ses deux garçons. Congédiée de son poste d'institutrice, Pétra se sacrifiera entièrement à l'entreprise de son père.

Dans *Une Maison de Poupée*, Ibsen a prouvé qu'une femme comme Nora n'est pas capable d'élever les enfants, et il s'est posé la question de savoir quelles qualités la

1. Acte I^{er}, p. 147.

femme doit posséder pour remplir dignement cette tâche difficile. Ibsen erre encore dans le labyrinthe de ce problème, dont la complexité ne permet pas une résolution rapide. L'esquisse de Pétra nous paraît comme le résultat d'une révélation du poète créateur. En peu de traits, il dessine la femme telle qu'elle sera capable de diriger l'âme tendre et malléable de l'enfant. La droiture d'esprit, la pureté d'âme, la conception logique de la morale, jointes à l'extrême fermeté de caractère, toutes ces facultés prédestinent Pétra à être le guide idéal de ses élèves. Voici la femme qui serait l'épouse et la mère par excellence. Mais Ibsen n'entre pas dans ces détails. Ce qu'on aperçoit distinctement, c'est qu'il faut à la femme un but précis dans la vie. Dans l'inactivité, l'âme flottante de la femme est exposée à de dangereuses fluctuations. Ce problème sera repris dans *la Dame de la Mer*, et dans *Helda Gabler*.

HEDWIGE, GINA, BERTHE SOERBY ¹.

La croyance inébranlable de l'auteur à sa mission d'améliorer et de purifier la société semble subir une métamorphose étrange. Ibsen a voulu répandre la lumière dans le monde ; dans la personne de Stockmann, il s'est sacrifié à la propagande de la vérité, mais ses aspirations semblent avoir été vaines. Découragé par cet échec, il crée une caricature de l'apôtre de la vérité dans la personne de Gregers Werle. Celui-ci présente sa « réclamation de l'idéal » au nom d'Ibsen, mais par son zèle à créer le mariage idéal, il cause un malheur terrible. Ce drame est rempli d'un scepticisme mélancolique. Ibsen doute de la possibilité d'ennoblir les hommes ; il doute aussi de la dignité de la femme à devenir le soutien de

1. *Le Canard sauvage*, pièce en cinq actes, fut terminé en 1884.

— Les passages que nous citons sont tirés de la traduction de M. Prozor. 1909.

la société. Ibsen est devenu réaliste ; il commence à voir la femme sous un jour peu favorable.

Le ménage de Hjalmar Ekdal nous paraît d'abord jouir du bonheur parfait. Gina semble être une épouse modèle. Son unique désir est de créer à son mari une vie agréable, malgré les conditions modestes de leur situation. Elle se prive du nécessaire pour procurer à Hjalmar le superflu, surtout pour le régaler copieusement de tartines beurrées dont il est friand. Dès le lever du rideau, au second acte, nous avons l'occasion d'admirer en Gina la bonne ménagère. Après avoir terminé son travail de raccommodage, elle fait le calcul des dépenses quotidiennes, soigneusement notées dans un petit cahier. Quand Hjalmar rentre de la soirée de Werle, elle s'empresse de lui enlever son manteau et de lui apporter sa robe de chambre. Hjalmar fait semblant d'avoir brillé par son esprit dans la soirée de Werle, car il trouve dans sa femme une admiratrice de ses fanfaronnades. Le portrait de Hjalmar est un des mieux réussis dans le théâtre d'Ibsen. Élevé par deux vieilles tantes excentriques, il fut habitué, dès l'enfance, à jouer le rôle d'un phénix, destiné à occuper une place prépondérante dans le monde. Ses études ont été interrompues par la ruine de son père, ancien lieutenant, qui s'est laissé entraîner dans des entreprises douteuses par le commerçant Werle. Le vieil Ekdal a été condamné à la prison, et ce malheur a déchaîné en Hjalmar tout ce qu'il y avait d'ignoble dans son caractère.

Il faut bien connaître Hjalmar pour juger Gina. La comparaison de ces deux personnages fera ressortir quelques qualités de Gina. Il est paresseux, tandis que sa femme est très travailleuse ; il est lâche, et Gina montre parfois une grande énergie. Si imparfait que soit ce ménage, il y règne pourtant une certaine harmonie. Hjalmar ne désire nul changement dans sa manière de vivre. Il se complait dans son rôle d'artiste et d'inventeur d'un nouveau procédé de photographie qui fera de ce métier un art supérieur. En vérité, tout son travail, pour faire cette invention, consiste dans une sieste qu'il s'accorde

toutes les après-midi, étendu sur une chaise longue. Dorloté et adoré par sa femme et sa fille, il se donne de temps en temps une émotion agréable en jouant de la flûte. A cette occasion, il lui arrive de presser la main de sa femme dans une sorte de reconnaissance; et, en proie à une vive émotion, il fait une apologie de son bonheur conjugal. Gina se sent récompensée de ses peines par de telles démonstrations, et au fond de son cœur elle est heureuse. C'est pourquoi elle voit dans l'apparition de Gregers Werle une surprise désagréable, d'autant plus que ce dernier émet le désir d'habiter la chambre que les Ekdal veulent louer. Hjalmar est enchanté à l'idée d'habiter avec son ancien ami, mais Gina devine que Gregers veut jouer le rôle de réformateur dans ce pauvre ménage.

Qu'est-ce, en effet, que ce grenier, avec les pigeons, les poules, les lapins et le canard sauvage qui constituent le bonheur des Ekdal? Ce n'est autre chose, en vérité, que les débris de la vie que ces pauvres naufragés ont ramassés et dont ils ont reconstruit l'image de leur bonheur brisé. Ils finissent par croire que cette image ne diffère point de l'original. C'est le mensonge vital que le réaliste Relling croit indispensable aux hommes, et contre lequel Gregers, l'idéaliste, entreprendra une campagne. A ses yeux, Hjalmar est un canard sauvage blessé qui a plongé dans le fond de la mer et s'est accroché aux plantes marines pour ne jamais plus revenir à la surface. « Si j'avais le choix, je voudrais être un chien intelligent. » — Gina : « Un chien? » — Gregers : « Oui! Un chien extrêmement intelligent, un de ceux qui ramènent les canards sauvages quand ils plongent jusqu'au fond et piquent leur bec dans la boue en s'accrochant aux varechs¹ », dit-il en faisant allusion à la mission qu'il s'est proposé de poursuivre dans cette maison. Hjalmar, avec son flegme, est loin de saisir le sens de ces paroles, mais les deux femmes devinent qu'elles ont une signification mystérieuse, Gina pressent une catastrophe, et la petite

Hedwige dit à sa mère : « Je vais te dire, maman, je crois qu'il pensait à autre chose. » — Gina : « Qu'est-ce qu'il pouvait penser ? » — Hedwige : « Je ne sais pas. Mais il avait l'air tout le temps de penser à toute autre chose qu'à ce qu'il disait. » En effet, Gregers exécute son plan. Il invite Hjalmar à une promenade et lui révèle les relations que son père, le vieux Werle, a eues avec Gina, avant le mariage de cette dernière. Ce jour-là, Gina attend son mari pour le déjeuner jusqu'à la tombée de la nuit. Pourtant il est contre l'habitude de Hjalmar de manquer à un repas. Enfin il rentre, et Gina devine immédiatement qu'il a parlé d'elle avec Gregers. L'ennui de Hjalmar en cette affaire, c'est d'être arraché à son flegme et d'être obligé de se charger de travaux encombrants pour répondre à la bonne opinion que son ami a de lui. D'abord, il annonce à sa femme de grands changements qui auront lieu dans le ménage dès ce jour. Il se chargera de tous les travaux, il surveillera la tenue du livre de recettes ; en un mot, Hjalmar Ekdal, le fainéant accompli, se transformera en travailleur. Pourtant, Gina sait bien qu'il n'exécutera jamais ses projets. Lorsque Hjalmar cherche à découvrir le secret de sa femme par des insinuations maladroites, elle le prie de lui dire franchement ce que Gregers a raconté d'elle. Sans chercher prétextes ni détours, elle avoue à son mari les relations qu'elle a eues avec le vieux Werle. Hjalmar est profondément blessé dans son orgueil et il s'écrie pathétiquement : « Comment as-tu pu me cacher une telle chose ! » — Gina : « Oui, ça n'est pas bien à moi. J'aurais dû te le dire depuis longtemps. » — Hjalmar : « Tu aurais dû me le dire tout de suite. Au moins j'aurais su qui tu étais. » — Gina : « M'aurais-tu épousée tout de même, dis ? » — Hjalmar : « Comment peux-tu le supposer ? » — Gina : « Voilà pourquoi je n'ai rien osé dire. J'avais tant d'amour pour toi, tu sais bien. Et je ne pouvais pourtant pas faire mon propre malheur. » L'amour désintéressé et dévoué de la femme, qu'Ibsen a glorifié maintes fois, se montre ici sous un autre jour.

Gregers croit avoir rendu un grand service à son ami en lui révélant la vérité sur le passé de Gina. En réalité, il a détruit le bonheur factice que ces pauvres naufragés s'étaient reconstruit des épaves de leur vie. Au lieu de les lier plus étroitement, Gregers a séparé le cœur des époux. Hjalmar est devenu méfiant. Il est gêné d'avoir vécu de la largesse de l'ancien ami de sa femme. Même le canard sauvage, la joie de toute la famille, est un cadeau de Werle. Il paraît que, de tout son ménage, il ne reste à Hjalmar que sa fillette, la petite Hedwige. Cette dernière est menacée de cécité, et Hjalmar se complait en des démonstrations pathétiques de sa profonde douleur. En vérité, son amour paternel ne consiste que dans le désir de se laisser choyer et admirer. Un soupçon terrible lui vient quand il apprend que le vieux Werle est également en danger de devenir aveugle. Hedwige a presque quatorze ans. Marié avec Gina pendant quinze ans moins quelques mois, il commence à douter d'être le père d'Hedwige. Une autre circonstance augmente encore ses doutes. Pour l'anniversaire d'Hedwige, le vieux Werle envoie à la fillette une lettre contenant un acte de donation d'après lequel le vieux lieutenant Ekdal aura une rente pour la durée de sa vie. Et, après la mort du vieillard, la petite Hedwige héritera de sa rente. Hjalmar n'ose pas encore croire à la gravité de ses soupçons. Il déchire le document — pour le recoller plus tard — et demande à sa femme si Hedwige a le droit de l'appeler père. Gina ne veut pas se rectifier, et elle répond d'un ton haineux : « Je ne sais pas. » Par ces paroles, elle se dit coupable.

Pourquoi ne se défend-elle pas ? Pourquoi ne fait-elle pas d'effort pour sauver le bonheur qu'elle s'est créé par de longues années de privations ? C'est parce que Hjalmar la traite avec mépris. Gina est blessée dans ses sentiments les plus délicats. Elle avait racheté sa faute par son dévouement et sa fidélité ; elle a reconquis le nom de femme honnête, et tout d'un coup Hjalmar la repousse dans la bassesse de son passé. Trop fière pour demander pardon ou pour prononcer un mot de regret, elle répond

brusquement : « Comment veux-tu que je sache ? Une femme comme moi... » Cet aveu exaspère Hjalmar. La haute opinion que Gregers a de ses qualités morales l'oblige à jouer son rôle d'homme supérieur, quoique ce rôle lui soit extrêmement désagréable. L'honneur exige qu'il quitte la maison, mais, en même temps, il est désespéré d'abandonner toutes ses habitudes et de ne plus pouvoir se laisser aller à la paresse. La première chose qu'il entreprend, c'est d'aller flâner dans les restaurants avec ses amis Relling et Molvik, et de ne rentrer qu'à l'aube le lendemain. La petite Hedwige est désespérée, car elle croit que son père ne reviendra plus. Gina n'est pas désemparée. Elle connaît son Hjalmar et les moyens pour le retenir à la maison. Quand Hjalmar s'occupe de ses préparatifs de départ, elle ne dit pas un mot pour le retenir. Au contraire, elle s'empresse de l'aider, car elle sent bien qu'il ne pense pas sérieusement à un départ définitif. Elle a une tactique spéciale. « Oh ! c'est si différent les femmes : l'une s'y prend d'une façon, l'autre d'une autre ! », dit-elle à Mme Soerby. Elle prend son mari par son côté faible. Au moment où celui-ci est occupé à préparer un sac de voyage, elle entre avec un plateau garni de café, de pain beurré et de viande fumée, dont Hjalmar est tout spécialement friand. Gina a bien calculé ; son mari ne peut résister à la tentation de se régaler d'un bon café chaud. Machinalement, il prend aussi les tartines beurrées que Gina lui a préparées avec beaucoup de soin. Sans laisser entrevoir qu'elle doute de la gravité de ses intentions, elle lui propose d'habiter pour quelques jours le salon ou de séjourner pour quelque temps au rez-de-chaussée, chez Molvik et Relling. Elle sait bien qu'il ne se privera pas longtemps des petits soins dont sa femme l'a toujours comblé. Il reviendra infailliblement reprendre la vie conjugale, peut-être uniquement par amour des tartines beurrées et du café chaud. En effet, Gina ne s'est pas trompée. Il accepte

d'habiter le salon, sous prétexte de ne pouvoir transporter en si peu de temps ses effets et ceux de son père.

Le caractère de Gina présente une complexité indéfinissable que nous retrouverons à plusieurs reprises dans les drames suivants. Gina ne mérite pas le mépris qu'ont pour elle Hjalmar et Gregers. Quant à son égoïsme et à la faute qu'elle a commise, il faut considérer certaines circonstances qui ont joué un rôle important dans sa vie. « Ma mère n'était pas si bien que tu pensais », dit-elle à son mari. On peut supposer que la faute de Gina est due surtout à sa mère qui la poussait à une liaison avec le riche commerçant Werle, pour en tirer du profit. Ibsen nous fait comprendre que le caractère de Gina est le résultat de son éducation et de sa situation sociale. Hjalmar ne fait point d'effort pour développer les facultés intellectuelles de sa femme. Il est contrarié quand elle dit des balourdises devant le monde, mais il ne se donne pas la peine de faire son éducation. Une certaine beauté d'âme se manifeste chez Gina quand, à l'aide de Hjalmar, elle enlève le corps inanimé de la petite Hedwige au dernier acte : « Nous nous aiderons l'un l'autre. A présent, je crois qu'elle est à tous les deux », dit-elle à son mari.

Dans *les Revenants*, Ibsen fait une apologie du mariage idéal qui sera fondé sur la vérité. Chacun des époux doit connaître le passé de l'autre, pour que le mensonge soit banni. *Le Canard sauvage* est une véritable satire de cet idéal, dont Ibsen nous montre une caricature dans le couple de Werle et de Berthe Soerby. Ces deux personnages réalisent l'idéal d'une union conjugale fondée sur la sincérité mutuelle. Cela révolte même le flegmatique Hjalmar qui s'exclame d'un ton indigné : « Je ne puis m'empêcher de penser qu'il y a là quelque chose de blessant pour mon instinct d'équité. On dirait vraiment qu'il n'y a aucune justice dans le gouvernement de ce monde. » Berthe Soerby se range dans le genre de Régine dont elle a adopté les maximes. « Je me suis toujours gardée de suivre mes inspirations. Une femme ne peut pourtant pas se sacrifier

entièrement¹ », dit-elle à Gregers qui lui reproche les relations intimes qu'elle a eues avec Relling. Cette femme n'a pas à craindre qu'un idéaliste dépourvu de raison vienne détruire son bonheur, car elle a confessé à son futur mari tout ce qui a été répréhensible dans son passé. Le mobile de cette franchise extraordinaire n'est pas le désir d'être sincère, mais tout simplement l'intérêt d'assurer la paix dans son ménage. Elle avoue avec un certain cynisme : « J'ai toujours été franche. C'est encore ce qui nous réussit le mieux à nous autres femmes². » C'est une ironie mordante que Berthe Soerby semble être l'épouse idéale. Le vieux Werle trouvera le bonheur parfait à côté d'elle. Sa première épouse, femme d'une moralité supérieure, n'a pas été capable de le comprendre et de le rendre heureux, tandis que Berthe Soerby, qui a eu des aventures dans son passé, sera l'épouse idéale, dont Ibsen rêve dans ses *Revenants*.

Avec un pessimisme profond, Ibsen destine la petite Hedwige à une mort prématurée. Cette enfant charmante aime son père d'un amour tendre et dévoué, dont il n'est nullement digne. Toujours avide d'aider sa mère dans le ménage, elle fait encore les travaux de son père, pour que celui-ci puisse s'amuser dans le grenier avec ses poules et ses pigeons. Son désir de s'instruire ne sera jamais satisfait, car son père est trop paresseux pour lui donner des leçons. Son plus grand plaisir est de lire dans les livres entassés dans le grenier. Le Canard sauvage est l'objet de son affection profonde. Elle l'aime d'un amour étrange car il est un « véritable oiseau sauvage », dont l'attrait principal est le mystère qui l'entoure : « Et puis, il y a une chose extraordinaire avec ce Canard sauvage, et personne ne le connaît et personne ne sait d'où il vient. » Le grenier avec ses vieux sapins renferme pour Hedwige également des mystères. « Voici : toutes les fois que je pense à tout ça ensemble, à ce qu'il

1. Acte IV, p. 132.

2. Acte IV, p. 133.

y a là-dedans, je me dis que ce grenier et ce qu'il contient s'appelle d'un seul nom : le fond des mers¹. » Devine-t-elle dans cet oiseau étrange le symbole de la misère humaine? C'est un oiseau noble. Blessé par le fusil du chasseur, il plonge vers le fond de la mer. La petite Hedwige sent que ce pauvre oiseau a besoin de beaucoup d'amour et de soins pour ne pas mourir dans ce grenier, au milieu des bêtes ordinaires. Tous les soirs, elle prie pour lui comme elle prie pour son père. Quand ce dernier, irrité par les révélations de son ami, menace d'égorger le canard sauvage, la pauvre fillette est effrayée jusqu'au fond de son cœur. Le premier trouble est jeté dans son âme virginale. La colère de Hjalmar contre l'innocent canard sauvage dévoile en un clin d'œil sa bassesse d'âme à Hedwige. Sans perdre la croyance à son idole, la petite fille éprouve pourtant une certaine déception.

Quand la lettre de donation arrive, elle ne comprend pas l'irritation de son père. Elle est très heureuse de pouvoir procurer par cet argent du bien-être à ses parents. Mais elle est mal récompensée pour son dévouement. Blessé dans son amour-propre, Hjalmar repousse l'enfant d'un geste théâtral. A sa prière de lui expliquer la cause de son courroux, il ne donne que des réponses évasives. Dans son désespoir, la fillette s'adresse alors à Gregers, l'auteur de la catastrophe, pour obtenir une explication. Gregers se tire d'affaire par une phrase : « Il ne faut pas demander cela avant que vous soyez grande et raisonnable », dit-il. « Je ne puis pourtant pas garder ce terrible chagrin sur le cœur jusqu'à ce que je sois grande et raisonnable », répond-elle. L'idée lui vient qu'elle n'est peut-être pas l'enfant de son père. Cette question met Gregers dans l'embarras. Hedwige insiste : « Il me semble qu'il pourrait m'aimer tout de même autant, si ce n'est davantage. Le canard sauvage aussi nous l'avons reçu en cadeau, et je l'aime tant malgré cela². »

Pour reconquérir l'amour de son père, Hedwige veut sacrifier ce qu'elle aime le plus : son canard sauvage. Puisque Hjalmar désirait l'étrangler, elle croit regagner le cœur de son père par un grand sacrifice. Elle veut prier son grand-père de tuer le canard sauvage. Pourtant, plus elle y pense, plus ce sacrifice lui paraît banal. Gregers lui a inspiré l'idée de tuer l'oiseau ; peut-être Hedwige sent-elle le fanatisme de cet apôtre qui, avec son radicalisme insensé, détruit au lieu de reconstruire. Elle se renseigne pourtant auprès de son grand-père sur la manière de tuer les canards sauvages.

Enfin Hjalmar rentre après s'être absenté pendant toute la nuit. La petite Hedwige veut se jeter joyeusement dans ses bras, mais il la repousse froidement : « Pendant les derniers instants que je passe à mon ancien foyer, je désire qu'on m'épargne la présence des intrus », dit-il à Gina. Le désespoir envahit le cœur d'Hedwige ; elle s'empare vivement d'un pistolet et entre dans le grenier, pour tuer le canard sauvage. A travers la porte entr'ouverte, elle écoute une conversation entre Hjalmar et Grégers. Ce qu'elle vient d'apprendre lui brise le cœur. Hjalmar doute de la pureté de l'affection filiale d'Hedwige. Dans sa mauvaise humeur, causée par les ennuis des scènes conjugales, il se complait à se poser en héros devant son ami : « C'est Hedwige qui est sur mon chemin. C'est elle qui obscurcira toute mon existence. » Il attribue à la pauvre fillette des sentiments vils et égoïstes. Son amour filial a été une comédie, peut-être a-t-elle même connu le secret de son origine et elle abandonnera « le pauvre photographe dans la mansarde » au moment où le commerçant Werle l'appellera avec sa richesse, dit-il. « Si je lui demandais : Hedwige, veux-tu donner ta vie pour moi ? [Il ricane.] Ah bien, oui ! Tu verras ce qu'elle me répondrait. » A ce moment, on entend un coup de fusil qui vient du grenier. C'est la preuve de l'amour d'Hedwige, la preuve aussi que Gregers a eu tort de présenter sa « réclamation de l'idéal ». Hedwige s'est tiré un coup de pistolet dans

la poitrine : « sur le fond de la mer », dit Gregers en tremblant auprès de son corps inanimé.

La petite Hedwige est le canard sauvage, l'oiseau étrange « dont personne ne sait d'où il est venu ni quelle est sa destination ». Elle est le phénix fabuleux dont rêvent les idéalistes. Dans son âme, germent les facultés les plus subtiles, les plus idéales de la femme, qui, en plein soleil, se développeront dans toute leur splendeur. Mais le pauvre petit oiseau est enfermé dans un grenier. Il s'est habitué déjà si bien à ce milieu qu'il a presque oublié la forêt immense, avec le soleil et la liberté, et ne sent même pas le désir de s'envoler. « Je veux toujours rester à la maison pour aider papa et maman¹ », dit-elle à Gregers.

Ibsen donne une explication tout à fait logique de l'acte désespéré de la petite fille : « Hedwige a atteint l'âge critique. Elle est susceptible de toutes les mauvaises inspirations ! » dit le docteur Relling. La sensibilité de cette enfant est extrêmement subtile et vibre à la moindre influence étrangère. L'approche de la puberté déchaîne dans Hedwige des sentiments étranges qu'elle ressent avec une vivacité fiévreuse. Son cœur ressemble à la flamme du brasier qui, déchaînée, dévore tout ce qui l'entoure. Ce feu intérieur, c'est le désir de pénétrer dans les mystères de la vie ; car, pour cette enfant, tout est encore mystère : et le grenier et le canard sauvage, et les vieux livres dans l'ancienne armoire ; plus encore les sentiments dont vibre son cœur, l'amour pour son père, ce grand amour, incomparable dans sa pureté et sa véhémence, qui au fond n'est autre chose que la manifestation de la richesse surabondante d'une jeune âme. Cette enfant se plaît à jouer avec le feu à la cuisine « faire de l'incendie », dit-elle ; car la flamme aux mille étincelles ressemble à l'état de son âme. Dans cette âme tendre qui tremble, sous les vibrations de sa flamme sacrée, les paroles de Hjalmar tombent comme

1. Acte III, p. 89.

un coup de foudre et déchaînent les éléments violents qui dormaient sous la cendre. Tout ce qu'il y a de tendre et de délicat dans cette enfant est brutalement dévoré par les flammes du désespoir. Hjalmar est un chasseur maladroit et barbare qui tue cyniquement un petit oiseau qui, sur la branche fleurie, chantait sa chanson printanière.

La fin tragique de la petite Hedwige prouve le scepticisme de l'auteur. Il semble las de lutter pour ce qu'il y a de beau et de sublime dans le monde. Il nous a montré par l'exemple d'Hedwige que la réalité brutale détruit les meilleures facultés de la femme, avant leur maturité. Pourtant, la question féministe ne prédomine pas dans *le Canard sauvage*. Tout se résume en une polémique soutenue par deux partis opposés : Gregers l'idéaliste et Belling le réaliste. Gregers entre dans la maison de son ami pour y anéantir le mensonge et pour fonder l'idéal du mariage. Au lieu d'améliorer l'union des époux, il démolit leur bonheur. Au contraire, Relling, le réaliste, ne croit pas à la nécessité de transformer l'état actuel des choses. Il juge le mensonge vital nécessaire au bonheur de l'homme, et l'idéal de Gregers n'est à ses yeux que le rêve confus d'un utopiste. Le point de vue nouveau duquel Ibsen considère le mariage est conçu en ces termes : « Mais ce que je sais, c'est que l'union conjugale comprend aussi l'enfant. Et quant à l'enfant, vous devez le laisser en paix¹ », dit Gregers à Hjalmar. Dans ce drame, Ibsen arrive à la conclusion que le vrai but du mariage c'est l'enfant. Dans l'intérêt de l'enfant, il faudrait que les parents renoncent à leur intérêt personnel, pour se sacrifier entièrement à la nouvelle génération.

1. Acte IV, p. 128.

TROISIÈME PARTIE

LA SOUMISSION DE L'INDIVIDU A L'IDÉAL COLLECTIF

Dans le seconde groupe que nous avons étudié, Ibsen s'est posé la question de savoir si la femme actuelle peut jouer un rôle prépondérant. Est-elle capable de soutenir la société?

Rappelons les pensées ibséniennees que nous avons expliquées en tête du second groupe; pour dominer les autres, il faut que l'individu soit à l'état de liberté; de plus, il faut être une forte individualité qui force les autres à adopter ses formes. Nora, Hélène, Régine, Gina, du second groupe des drames, ne possèdent pas les facultés qu'Ibsen exige d'un soutien de la société. Les héroïnes des *Soutiens de la Société* semblent y atteindre. Trois d'entre elles réussissent à vaincre leurs sentiments, pour réaliser leur idéal : Lona, Marthe, Dina. Ces femmes semblent capables de développer leur individualité à un degré très élevé. C'est un élan qu'Ibsen fait vers l'apothéose de l'individualité féminine qui est à son apogée dans *la Maison de Poupée*. Les facultés de courage, d'énergie masculine, de noblesse d'âme qu'Ibsen a glorifiées dans le premier groupe de ses drames, germent déjà dans Nora, mais elles sont atrophiées à cause de la situation sociale de la femme. Mais Ibsen veut qu'elle les

développe en pleine liberté, pour devenir un soutien de la société. Par un effort suprême, Nora triomphe de ses sentiments pour réaliser une idée. Pourtant il ne faut pas oublier qu'elle s'en va, non pour faire triompher son individualité, mais pour s'élever elle-même, pour devenir un soutien de la société. La douleur de se séparer de ses enfants ne la retient pas, car il faut que l'individu soit soumis à l'intérêt collectif, réclame Ibsen. Comme nous l'avons indiqué dans notre préface, Ibsen veut que l'individu tende à son suprême développement moral pour réaliser l'idéal de la collectivité. Il croit que l'intérêt personnel de la femme coïncide par un miracle avec l'intérêt de la collectivité. Dans le second groupe de ses drames, Ibsen devient sceptique, comme nous l'avons vu. La femme possède-t-elle les facultés pour choisir librement ce qui est juste, se demande-t-il ? La grande révolution dans le domaine du féminisme sera-t-elle possible ? La femme peut-elle se passer de la tutelle des anciennes lois morales ? La réponse qu'Ibsen donne dans *les Revenants* est celle d'un sceptique. Car toutes les femmes ne sont pas des âmes nobles ; les Régine, Berthe Soerby, Gina ne ressemblent guère à l'idéal soutien de la société. Même Mme Alving ne possède pas la notion innée de la morale.

Ibsen reproche à la société d'accepter la corruption et d'enchaîner l'individu qui seul est capable de réaliser l'idéal suprême. Dans *le Canard sauvage*, il tombe dans le scepticisme le plus profond. Il se demande s'il a vraiment le droit de démolir l'ancienne morale pour délivrer l'individu. Ne délivrera-t-il pas aussi les passions viles ? Ne donnera-t-il pas libre cours à l'immoralité, en proclamant la joie de vivre ? Ibsen fait défiler devant nos yeux les femmes qui réclament leur droit au bonheur, et s'adonnent sans scrupules aux jouissances de la vie. Mais pour réaliser son idéal, il faut que l'individu soit libre, et pour être libre, il faut qu'il triomphe de ses sentiments primitifs. En prenant uniquement cette formule pour règle de conduite, la femme peut devenir un soutien

de la société. Dans le troisième et dernier groupe de ses drames, nous verrons que la soumission de l'individu à l'intérêt collectif est l'idéal suprême d'Ibsen.

REBECCA WEST¹

Rebecca West appartient au genre des femmes égoïstes dont Régine fut le premier type dans le théâtre moderne d'Ibsen. Elle est la femme qui s'est délivrée des préjugés anciens dont furent victimes Nora et Hélène Alving. Elle représente les puissances de la nature au plus haut degré de leur développement. Et nous verrons que cette nature forte sera soumise à une loi étrange qui lui commandera de se laisser vaincre par une nature plus faible. Rien n'indique pourtant, au commencement, la lutte terrible qui a lieu à Rosmersholm, et dont Rebecca vient d'être la victime. De sa place paisible auprès de la fenêtre, elle observe le champ de bataille. La victoire est loin, car Rebecca lutte contre des ennemis invisibles qui sont plus forts qu'elle-même. Rosmer n'a pas le courage de traverser la petite passerelle du torrent dans lequel Félicie, sa femme, a cherché la mort. « On ne se détache pas facilement des morts à Rosmersholm », dit Rebecca mélancoliquement. On sent qu'on est en présence d'un mystère lugubre.

Rebecca West est un élément nouveau dans ce milieu sévère. On peut s'en rendre compte par mille détails extérieurs. Les fleurs dont elle a décoré la chambre font un contraste bizarre avec les anciens tableaux des officiers et des hauts fonctionnaires, ancêtres du pasteur Rosmer. Au premier acte, le pasteur Kroll, le beau-frère de Rosmer, vient lui rendre visite après de longues années

1. *Rosmersholm*, pièce en quatre actes fut écrite en 1882. Les passages que nous citons sont tirés de la traduction de M. Prozor. 1909.

d'absence. Il remarque avec étonnement la transformation extérieure qui s'est produite à Rosmersholm. Rebecca trouve que « les fleurs enivrent si délicieusement ». Au début, nous croyons être en face d'une femme du genre d'Aurélié, dont le trait caractéristique est l'amour et le dévouement. « Savez-vous bien qu'il y a de la grandeur dans la conduite d'une femme qui sacrifie ainsi toute sa jeunesse au bonheur des autres », dit Kroll d'un ton admiratif. En effet, Rebecca semble mériter cette admiration. D'abord elle a soigné longuement son beau-père et après la mort de ce dernier, elle est entrée à Rosmersholm et témoigna le même dévouement à Félicie, la femme malade de Rosmer. Pourtant, Rebecca fait preuve d'une certaine inquiétude qui pourrait indiquer le premier frémissement de sa mauvaise conscience. Avec quelque timidité, elle demande à Kroll de lui dire la cause de son absence prolongée, et elle est heureuse d'apprendre que ce n'est pas de l'autipathie pour elle qui a empêché Kroll de rendre visite à Rosmersholm.

Kroll personnifie le parti conservateur et Rosmer représente une ère nouvelle qui tend à se dégager des préjugés anciens et à créer une morale nouvelle. Poussé par Rebecca, Rosmer avoue à son ami le changement qui s'est produit dans son âme; il lui avoue qu'il a passé dans le camp des jeunes, des partisans de la liberté qui s'opposent au parti conservateur. Cet aveu fait une impression terrible sur Kroll. Pourtant les intentions de Rosmer sont purement idéalistes. Il rêve d'une élévation des esprits qui délivrera les hommes de l'esclavage des passions viles. Il veut créer des âmes sensibles à tout ce qu'il y a de beau et de sublime dans le monde; des âmes qui lutteront pour leur cause avec des moyens nobles : « Voilà pourquoi je veux un régime populaire qui réponde à sa vraie mission. » — Kroll : « Quelle mission ? » — Rosmer : « Celle d'ennoblir tous les hommes du pays. » — Kroll : « Tous ? » — Rosmer : « Du moins un aussi grand nombre que possible. » — Kroll : « Par quel moyen ? » — Rosmer : « En affranchissant les esprits et en purifiant

les volontés. » — Kroll : « Tu es un rêveur, Rosmer. Tu veux les affranchir ? Tu veux les purifier ? » — Rosmer : « Mon cher ami, je veux seulement les réveiller. C'est à eux d'agir ensuite. » — Kroll : « Et tu les crois en état de le faire ? » — Rosmer : « Oui. » — Kroll : « Par leur propre force n'est-ce pas ? » — Rosmer : « Oui, par leur propre force. Il n'en existe pas d'autre ¹. » Kroll se déclare maintenant ouvertement l'ennemi de Rosmer ; il veut le persécuter, pour qu'il reste seul dans cette lutte. « Tu n'es pas l'homme à supporter la solitude », lui dit-il. « Je ne resterai pas seul. Nous sommes deux à la supporter », répond Rosmer fermement. Ces mots éveillent un soupçon dans l'esprit de Kroll. Il se souvient de quelques allusions que sa sœur Félicie fit peu de temps avant sa mort, à propos des rapports entre Rosmer et Rebecca. L'idée lui vient que Rebecca pourrait être la cause du suicide de Félicie.

Un silence lugubre se répand sur la scène, quand Kroll est parti. Il est nuit, Rosmer s'est retiré dans sa chambre. Rebecca reste seule avec la vieille bonne. De nouveau nous sommes frappés de son attitude inquiète. Rebecca a peur. Avec les nerfs affaiblis de la femme, elle sent l'approche d'un orage. Elle est effrayée, car elle croit que Kroll rencontrera un des chevaux blancs « dont il y a différentes sortes dans le monde ». C'est l'ombre de Félicie qui lui fait peur.

Malgré sa menace de ne plus mettre le pied dans la maison de son beau-frère, Kroll y revient le lendemain. Jusqu'ici, Rosmer vivait heureux dans l'idée que sa femme s'était tuée dans un accès de folie. La visite de Kroll a pour but de faire savoir à Rosmer que Félicie n'était point folle, et qu'elle avait une connaissance très claire du changement qui s'était produit dans l'âme de son mari. Kroll révèle à Rosmer qu'avant de se suicider, elle lui a dit un jour : « Je n'ai plus que peu de temps à vivre, car maintenant il faut que Jean épouse Rebecca

1. Acte I^{er}, p. 223.

sans retard. » Cet aveu soulève un grand tumulte dans l'âme de Rosmer, tumulte qui s'accroît encore par une révélation que le rédacteur Mortensgaard lui fait au second acte. Étant jeune, celui-ci fut chassé de son poste de professeur, à cause de son immoralité. Rosmer fut la cause indirecte de son congé. Alors Mortensgaard avoue à ce dernier qu'il avait reçu une lettre de Mme Rosmer, dans laquelle elle le suppliait de ne pas se venger en parlant dans son journal des choses immorales qui se passent à Rosmersholm, car le bruit qui s'en est répandu n'est qu'un vil mensonge.

Tout d'un coup, Rosmer voit la mort de sa femme sous un autre jour. Il est épouvanté à l'idée que le suicide de Félicie n'a pas été causé par un accès de folie. Rebecca, cachée derrière un rideau, a entendu le dialogue et essaye maintenant d'arracher Rosmer aux remords. Pour lui enlever ses idées lugubres, elle évoque le but suprême qu'il s'est proposé d'atteindre, son rêve de créer des âmes nobles. Mais Rosmer se sent coupable de la mort de sa femme, et indigne de réaliser son idéal. « Car c'est la joie qui ennoblit les esprits, Rebecca¹, dit-il. Il ne peut jamais plus éprouver cette joie qui a sa source dans une conscience pure. Il fait un dernier effort pour se dégager de son passé accusateur ; il prie Rebecca de devenir sa femme. Rebecca répond à cette demande par un éclat de joie, mais tout d'un coup cette joie se transforme en frayeur. Elle répond d'un ton désespéré qu'elle ne pourrait jamais occuper la place de Félicie, et elle supplie Rosmer de ne plus en parler, pas même de la questionner sur la cause de son refus, car tout serait fini entre eux. « Fini ? Comment ? » demande Rosmer stupéfait. Oui, car, en ce cas, je prendrai le même chemin que Félicie², répond-elle. Ceci est une énigme pour Rosmer.

Les événements de Rosmersholm sont encore enveloppés de mystère. Ce n'est qu'au troisième acte que

1. Acte II, p. 262.

2. Acte II, p. 268.

nous en apprenons la solution. Kroll retourne une seconde fois à Rosmersholm, mais cette fois il évite de rencontrer Rosmer. Il veut parler seul avec Rebecca. Le changement d'idées qui s'est produit dans Rosmer ne peut être que le résultat d'une influence extérieure, pense-t-il, et il dit franchement à Rebecca : « Je crois que c'est vous qui êtes au fond de tout cela. » Il connaît sa puissance étrange. Son influence sur Félicie était telle que la pauvre malade l'aimait à la folie. « C'est devenu une idolâtrie, un culte, — comment dire ? — une folle adoration, c'est le mot », dit Kroll.

Ce qui a toujours fait réussir Rebecca, c'est sa croyance en sa puissance personnelle. Kroll emploie une tactique ingénieuse quand il veut ébranler cette puissance. Il lui révèle le secret de sa naissance. Rebecca est l'enfant illégitime d'une sage-femme et du docteur West, qui l'adopta après la mort de sa mère. Rebecca a soigné son beau-père jusqu'à la mort avec dévouement, et cependant elle savait qu'elle n'hériterait que d'une caisse de livres. « Tout ce que vous avez fait pour lui, je l'attribue à un instinct filial inconscient ; j'estime, au surplus, que pour expliquer toute votre conduite, il faut remonter jusqu'à votre origine », dit Kroll. L'idée d'être l'enfant illégitime du docteur West met Rebecca dans un état de surexcitation, d'autant plus surprenant qu'elle se vantait toujours d'être émancipée de tous les préjugés. Rebecca doit avoir une raison très grave pour craindre d'être la fille de West. Avec un calme bizarre, elle veut délivrer Rosmer de ses remords. Après avoir invité Kroll et Rosmer à s'asseoir et à écouter son histoire, elle révèle le secret de la mort de Félicie.

La place dominante que Rebecca tient à Rosmersholm ne s'est pas offerte à elle par hasard ; au contraire, Rebecca est venue dans cette maison avec la ferme intention d'y vaincre les puissances antagonistes et d'y répandre des idées nouvelles, opposées à la morale traditionnelle des Rosmer. D'après sa conception de la morale, le but suprême consiste dans la délivrance des

âmes de toute contrainte. Rosmer était le premier sujet sur lequel elle voulait appliquer sa doctrine. Elle poursuivait son but systématiquement, de façon à délivrer tous les liens qui enchaînaient son esprit. Il fallait d'abord l'arracher de son union avec Félicie. Pour Rebecca, la femme de Rosmer n'était qu'un obstacle à la réalisation de ses intentions ; par conséquent, il fallait s'en débarrasser. Elle s'était fait un système diabolique, pour attirer Félicie dans le chemin qui l'a conduite au torrent.

D'abord, elle lui parlait d'un changement d'idées chez Rosmer ; ensuite elle a fait allusion à des relations intimes qu'elle avait nouées avec lui et dont Rebecca feignait de craindre les suites. Elle a su inspirer à la pauvre malade l'idée du suicide. Elle lui donnait des livres dans lesquels on disait que la femme stérile devait céder sa place à une autre. Quand Félicie apprit qu'elle ne pouvait pas avoir d'enfants, elle se décida à mourir. Rebecca triomphait.

En quelques mots, Ibsen déroule un tableau grandiose de la dualité qui existe dans l'âme. « Mais vous croyez donc que j'agissais avec une préméditation froide et raisonnée ! Ah ! Je n'étais pas alors telle que vous me voyez en ce moment, où je vous raconte tout. Et puis, n'y a-t-il pas dans tout être deux sortes de volontés ? Je voulais écarter Félicie d'une façon ou d'une autre. Et pourtant, je ne pouvais croire que les choses en viendraient là. A chaque pas que je tentais, que je hasardais en avant, j'entendais comme une voix intérieure qui me criait : Tu n'iras pas plus loin ! Pas un pas de plus ! Et néanmoins je ne pouvais pas m'arrêter. Je devais continuer encore, quelques pas seulement. Rien qu'un pas, un seul. Et puis encore un et encore un. Et tout a été consommé. C'est ainsi que ces choses-là se passent¹. » Après cet aveu, une horreur s'empare de Rosmer. L'atmosphère l'étouffe ; sans dire un mot, il s'en va avec son ami, et Rebecca reste seule dans la pénombre. Elle s'approche

1. Acte III, p. 298.

de la fenêtre et regarde les deux hommes qui s'éloignent. Prendront-ils la passerelle ? Non, Rosmer ne l'ose pas. Rebecca fait le bilan de sa vie brisée. Elle a fait un faux calcul. Et elle se résigne. Comme on quitte honteusement le lieu de la défaite, Rebecca disparaîtra, vaincue par les puissances néfastes qui tuent le bonheur. Décidée de partir à jamais, elle commande à la bonne de préparer sa malle.

L'entrée de Rebecca dans Rosmersholm fut triomphale, sa retraite est triste et silencieuse. Elle veut partir dans le Nord d'où elle est venue. Sa dernière conversation avec Rosmer n'est qu'un regard rétrospectif vers le passé. Il lui reste encore des aveux à faire qui contribueront à éclairer la tragédie de Rosmersholm et à répandre une nouvelle lumière sur la nature si compliquée de Rebecca. Jusqu'ici, on croit qu'elle est une femme exempte de sentiments féminins. Elle fait elle-même des aveux qui « jettent du jour et de l'ombre sur tout le reste ». Rosmer se croyait aimé par Rebecca d'un amour exempt de sensualité. « Si nous réfléchissons bien, Rebecca, nos rapports ont commencé comme une douce et furtive amourette d'enfants, sans désir et sans rêve. N'éprouves-tu pas les mêmes sentiments ? Dis ? » — Rebecca : « Oh ! je ne saurais te répondre¹. » Maintenant nous voyons que Rosmer s'est trompé et qu'il n'a pas connu les sentiments les plus intimes de la femme avec laquelle il a vécu pendant des années. Car Rebecca lui avoue qu'elle l'a aimé d'un amour fou et sensuel et que cette passion « s'est abattue sur moi comme une tempête sur la mer, comme une de ces tourmentes d'hiver qui sévissent là-haut dans le Nord. Elles passent, comprends-tu ? et vous enlèvent, vous emportent. On n'y résiste pas². » Quand Rebecca entrait à Rosmersholm, elle avait tout ce qu'il faut pour réussir dans la vie. La puissance qu'elle possédait, cette force de dominer les autres n'était pas autre-

1. Acte III, p. 286.

2. Acte IV, p. 309.

chose que l'énergie d'une âme bien équilibrée qui n'est troublée par aucune passion. Elle a su obtenir une place à Rosmersholm, parce qu'elle croyait « y faire son chemin ». D'après les idées qui lui venaient de son éducation, tous les moyens lui semblaient bons pour réussir ; mais du moment qu'elle perd l'empire sur elle-même, elle perd aussi la liberté d'agir. Par son désir de posséder Rosmer, elle est devenue coupable, car le but qu'elle visait n'était plus désintéressé et pur. Elle a sacrifié Félicie, non pour délivrer Rosmer d'une union qui s'opposait à son développement moral, mais pour devenir sa femme. « C'est que nous étions là comme deux naufragés luttant sur une épave ».

D'après les apparences, Rebecca est victorieuse : Félicie se suicide, Rosmer est délivré de ses préjugés anciens et traditionnels, et il demande Rebecca en mariage. En ce moment, elle semble être au sommet de sa puissance, mais en réalité, elle est vaincue, et Félicie est victorieuse. L'amour sensuel que Rebecca éprouvait pour Rosmer a fait place peu à peu à un amour tendre et désintéressé. Rebecca a voulu faire disparaître de Rosmersholm une morale sévère qui enchaîne la liberté. Sans s'en rendre compte, elle a été soumise elle-même à cette morale. Au lieu d'influencer Rosmer, c'est ce dernier qui prend de l'empire sur elle. L'idéal de Rosmer d'ennoblir les âmes se réalise dans Rebecca. Elle adopte instinctivement la doctrine de Rosmer et se soumet à cette loi sévère et impitoyable qui veut que chaque faute soit châtiée. Rebecca est condamnée à expier le crime qu'elle a commis : « Parce qu'il ne saurait y avoir de triomphe dans une œuvre qui a sa racine dans le crime ¹ », a dit Rosmer. « La conception de vie des Rosmer ennoblit, mais elle tue le bonheur » dit Rebecca tristement. Sous l'empire de la morale rosmérienne, elle considère son passé à un autre point de vue. Elle avoue à Rosmer qu'elle a eu un passé. Rosmer lui défend de le dévoiler et lui assure qu'il

1. Acte III, p. 281.

lui pardonne ses péchés passés. « Pas moi », dit Rebecca. « Oui, Rosmer, ce qu'il y a d'horrible, c'est que le bonheur est là, la vie m'offre toutes ses joies, et moi, telle que je suis maintenant, je me sens arrêtée par mon propre passé¹. »

Rosmer ne croit plus à la possibilité d'ennobler les hommes. Rebecca y croit, car elle est l'exemple vivant de la réalisation de ce rêve. Mais Rosmer est devenu sceptique. Le fait que la femme à laquelle il croyait l'a trompé, lui ôte toute croyance à son idéal. La visite d'Ulrik Brendel augmente encore l'atmosphère mystérieuse de cette scène. Le tumulte de l'âme de Rosmer se reflète dans les paroles de ce demi-sou qui ressemble à un fantôme lugubre de l'au-delà. Il indique à Rebecca le chemin à suivre, pour assurer la victoire à Rosmer. Ce dernier sera victorieux, à condition « que la femme qui l'aime aille gaiement à la cuisine et se coupe le petit doigt ; ce petit doigt rose, là, à la seconde articulation. Item, que ladite femme aimante, toujours aussi joyeusement, se coupe l'oreille gauche si admirablement moulée. » Ces paroles provoquent dans l'âme de Rosmer l'idée de réclamer de Rebecca une preuve, qui lui rendra la croyance à son idéal. « Aurais-tu le courage, voudrais-tu joyeusement comme disait Ulrik Brendel — par amour pour moi — cette nuit encore — joyeusement, entends-tu ? — prendre le chemin qu'a pris Félicie² ? » La première réponse de Rebecca n'est qu'un tremblement de frayeur. Dans une sorte de délire, Rosmer s'enivre de l'idée de la mort de Rebecca. Il la voit sur la passerelle, où Félicie s'est jetée dans le torrent. Ce n'est plus Rosmer qui parle, ce sont des puissances occultes, les Erinnyes qui poussent Rebecca sur la voie où Félicie expira, pour que la morale des Rosmer triomphe. La coupable sera exécutée de la façon dont elle a tué sa victime. Sa mort seule peut assurer la victoire à

1. Acte IV, p. 313.

2. Acte IV, p. 322.

Rosmer ; par cette mort volontaire, il croira à la possibilité d'ennobler les âmes, car Rebecca en sera la preuve. « La foi te sera rendue », dit-elle d'un ton résolu. « Il y a là une séduisante horreur... ! » répond Rosmer. Il veut la suivre, mais avant de mourir, il pose sa main sur la tête de Rebecca et l'appelle sa femme légitime. Ce que Rebecca ne pouvait obtenir dans la vie, elle l'obtient dans la mort : Rosmer ose maintenant traverser la passerelle. La loi éternelle de la punition, cette loi ancienne du décalogue triomphe ici sur toute autre doctrine morale. Il faut que cette loi triomphe, l'effort pour l'empêcher est vain. La vieille bonne, voyant le couple disparaître dans les flots, est paralysée de frayeur, et elle chuchote machinalement : « Il n'y a pas de secours possible. Madame les a pris ! »

Rebecca appartient à la race des Valkyries du genre de Hjoerdis, qui poussent l'homme à des actes héroïques et à la poursuite d'un idéal suprême. Pour comprendre la nature et les actions de Rebecca, il faut connaître son origine et son éducation. Rebecca doit son existence à un caprice. Son père, le docteur West semble avoir été un homme sans aucune moralité. Il met en pratique les idées d'Hélène Alving d'après lesquelles l'inceste n'a rien d'immoral. West fait de sa fille sa maîtresse, elle veut le confesser au dernier acte : « Il faut que tu le saches Rosmer, j'ai un passé derrière moi. » Mais Rosmer refuse de le connaître. Rebecca n'hérite de son père qu'une caisse de livres, c'est-à-dire, il ne lui reste que ses idées dépourvues de tout préjugé. Sous l'influence de Rosmer, Rebecca a réalisé l'idéal kantien, d'après lequel l'idéal suprême de l'homme est de s'arracher à sa nature animale pour s'élever dans le monde miraculeux des Noumènes.

Le problème du mariage est considéré à un point de vue nouveau dans Rosmersholm. La fin tragique de Rosmer et de Rebecca est l'apothéose de l'union intellectuelle entre femme et homme. Rosmer appelle les liens qui l'unissent à Rebecca un mariage spirituel. La sen-

sualité est vaincue par l'intérêt collectif des deux sexes qui tendent à un idéal lointain. Le couple de Rosmersholm est la réalisation du rêve des féministes : l'union intellectuelle, l'élévation de la femme qui devient la collaboratrice de l'homme, pour que les deux sexes s'unissent pour ennoblir l'humanité. Afin d'atteindre ce but, il faut que l'homme voie dans la femme un être qui lui est équivalent et qui est digne de collaborer avec lui à l'œuvre humanitaire.

ELLIDA, BOLETTE, HILDE'

Ulrik Brendel appelle Rebecca « séduisante sirène », cela nous montre qu'en créant Rebecca, Ibsen avait déjà à l'idée le portrait confus d'Ellida Wangel. Tout au début du drame, Ballested trace une vague esquisse d'Ellida. Il a l'intention de peindre une sirène à demi morte qui agonise dans le fjord : « Parce qu'elle s'est égarée et ne sait plus retrouver le chemin de la mer ; elle reste là et agonise dans cette eau saumâtre. » La scène est ensoleillée et, à première vue, on croit que l'harmonie règne sur les hommes qui mènent ici une vie modeste et paisible. Pourtant, un fluide étrange vient du côté de la mer et enveloppe la maison de Wangel d'une atmosphère inquiétante. A travers le feuillage, on voit le fjord et on devine que la mer immense s'étend au delà des montagnes.

Quand Ellida apparaît pour la première fois sur la scène, elle vient du bain. Ses cheveux mouillés sont dénoués. Nous reconnaissons en elle la sirène qui se meurt dans l'eau tiède du fjord : « Mon Dieu, l'eau, ici, n'est jamais fraîche. Toujours tiède et molle. L'eau des

1. *La Dame de la Mer*, pièce en cinq actes, fut terminée en 1888. — Les passages que nous citons sont pris dans la traduction de M. Prozor. 1938.

Tjords est malade — et je crois qu'elle nous rend malades aussi », dit-elle mélancoliquement. Wangel a construit pour sa femme un petit pavillon qu'elle appelle charmille. Elle y passe la plus grande partie de la journée, isolée comme un être qui ne semble pas appartenir à la société humaine. Son mari sait qu'elle souffre moralement, mais il ne connaît pas la cause de sa souffrance. L'âme d'Ellida est comme une vaste lande, où la locomotive d'un train a jeté une étincelle. Le moindre souffle de vent déchaînera un incendie qui dévorera la forêt. Ce moment tragique arrive, quand Lyngstrand parle de son intention de peindre « quelque chose qu'il a vécu lui-même ». Son tableau représentera une femme endormie et le rêve qui l'agite. Cette femme, mariée à un nautonier, l'a trompé pendant une de ses absences. Cet homme est mort en mer et sa femme rêve que l'ombre du défunt lui apparaît. Ellida pâlit et demande à Lyngstrand de raconter quelle est la source d'un tel sujet. Lyngstrand raconte son histoire. Il était marin, avant d'être malade de la poitrine. Pendant un de ses voyages, le contremaître tomba malade et fut remplacé par un Américain. Cet homme s'occupait longuement à lire de vieux journaux de Norvège. Un jour, Lyngstrand était malade dans sa cabine et l'Américain vint lire des journaux norvégiens auprès de lui. Tout d'un coup, il poussa un rugissement, chiffonna le journal entre ses mains et murmura tout bas : « Elle s'est mariée... avec un autre homme, pendant que j'étais absent ! » Et puis il ajouta : « Mais elle est à moi, et elle sera à moi. Et elle me suivra, dussé-je retourner la chercher là-bas comme un homme noyé qui revient du fond de la mer¹ ! » Ellida suit ce récit avec un intérêt étrange. En proie à une frayeur atroce, elle se lève brusquement et sort comme si elle fuyait devant un démon sinistre.

D'après l'attitude de la jeune femme, on devine qu'un secret enveloppe son existence. On croirait qu'elle a

aimé avant de se marier et on est étonné de l'entendre dire qu'elle aime son mari « de tout son cœur ». Au second acte, Ellida se confie à son mari. Celui-ci croit qu'elle est malheureuse, parce qu'elle est sa seconde femme. « Il te semble presque à toi que l'autre, la mère des enfants, vit encore, qu'elle est toujours parmi nous invisible. Tu crois que mon cœur est partagé également entre elle et toi. C'est cette pensée qui te révolte, qui t'apparaît comme une immoralité dans notre vie. Voilà pourquoi tu ne peux plus, tu ne veux plus vivre avec moi comme ma femme¹. » Mais en réalité, ce n'est pas la première femme de Wangel qui sépare les époux, c'est un homme, ou plutôt une puissance énigmatique qui attire Ellida vers le lointain. Le cas paraît moins compliqué dès le début, parce que Wangel voit les détails de ce labyrinthe qu'est l'âme d'Ellida. Il comprend qu'une sirène ne peut vivre dans l'eau tiède des fjords. Ce milieu limité par les hautes montagnes est trop étroit pour elle : « Nos montagnes t'oppressent et pèsent sur tes pensées. Il n'y a pas assez de lumière ici pour toi, pas assez de ciel libre ni d'horizon, pas assez de force et de souplesse dans l'air », dit-il. Ellida avoue qu'elle a la nostalgie de la mer, et Wangel lui promet d'aller habiter au bord de la mer, pour qu'elle y retrouve l'air qui lui est indispensable. Elle refuse et avoue à son mari la véritable cause de ses tourments.

Avant que Wangel ne la demande en mariage, Ellida était fiancée. Elle en a prévenu Wangel avant de se marier, mais celui-ci a eu la délicatesse de ne pas parler du passé. Il croyait d'ailleurs qu'Arnholm avait été le fiancé d'Ellida, car au phare solitaire, où elle vivait avec son père, il n'y avait guère d'autre prétendant à sa main. Ce que Wangel vient maintenant d'apprendre remplit son cœur d'épouvante. Le fiancé d'Ellida était un contre-maître d'un vaisseau américain, dont il a tué le capitaine. Ses fiançailles avec Ellida s'étaient faites d'une manière

1. Acte II, p. 41.

étrange. Sans connaître ni son nom ni son origine, elle lui avait promis de le suivre, quand il reviendrait de son voyage. En présence de cet homme étrange, Ellida perdait toute sa volonté. Sur son ordre, elle vint machinalement à Bratthammer. Dans ce lieu solitaire, ils se sont fiancés en jetant leurs deux bagues liées l'une à l'autre dans le fond de la mer.

Après le départ de cet étranger, Ellida a commencé à réfléchir sur la folie d'une telle union, et elle lui a écrit de ne plus compter sur sa promesse. Pourtant, plus Ellida faisait d'effort pour se délivrer, plus elle était soumise à l'influence de cet homme. Enfin, pour se sauver, elle a donné sa main à Wangel et prié l'étranger de la laisser en paix. Malgré cela, ce dernier a continué à lui écrire. Pourtant, après son mariage, elle se dégageait un peu de son influence, mais son image lui apparut tout à coup à l'époque où elle était enceinte. Ellida est persuadée que l'étranger et l'Américain dont Lyngstrand a raconté l'histoire ne sont qu'un même homme, car elle avait été prise d'une angoisse terrible au moment où l'Américain apprenait le mariage de sa fiancée. Dès cette époque, l'étranger lui apparaît comme elle l'a vu la dernière fois à Bratthammer, et elle est dans un continuel état d'exaltation. Une puissance étrange s'est emparée d'elle et la présence de son mari lui devient un supplice. Au second acte, elle révèle un phénomène qui remplit son cœur d'horreur. L'enfant auquel elle a donné la vie et qui est mort, avait des yeux étranges. « Les yeux de l'enfant variaient comme les nuances de la mer, suivant que le fjord était calme ou orageux. Ah ! je les voyais bien, si toi tu ne t'en doutais pas. L'enfant avait les yeux de l'étranger ! » avoue Ellida tremblante d'émotion. Telle est la cause de l'horreur qui s'empare d'elle quand son mari l'embrasse.

Au commencement du second acte, l'inquiétude de la jeune femme est à son comble. Elle est d'une nervosité fiévreuse comme à l'approche d'un orage. Dans ces mo-

ments elle désire être auprès de son mari, car celui-ci exerce une influence calmante sur elle. Arnholm et Bølette s'en vont pour chercher Wangel. Ellida reste seule. « Le regard fixé sur l'étang, elle murmure comme si elle se parlait à elle-même, des phrases entrecoupées. » A ce moment, un homme à l'aspect bizarre apparaît. Le spectateur sent qu'il est en présence de cet étranger dont on a tant parlé et que le moment dramatique est venu, où Ellida aura à choisir entre lui et son mari. On est d'abord frappé de voir qu'elle ne reconnaît pas immédiatement l'homme à qui appartiennent toutes ses pensées : « Qui êtes-vous ? Pourquoi me parlez-vous ? Qui cherchez-vous ? » dit-elle d'un ton surpris, quand il lui adresse la parole. Tout d'un coup, elle croit voir dans cet homme les yeux de son enfant mort. « Les yeux ! les yeux ! » s'écrie-t-elle épouvantée. Elle le supplie de la laisser en paix, mais il persiste dans son intention de l'emmener avec lui. Il escalade la palissade et entre dans le jardin. Ellida veut fuir, mais elle se sent clouée au sol, incapable de s'opposer à la volonté de cet homme. L'intervention de Wangel rompt la contrainte qui paralyse la jeune femme, elle s'accroche au bras de son mari et s'écrie : « Ah ! Wangel, sauve-moi, sauve-moi, si tu peux ! » Il est inutile que Wangel rappelle à l'intrus l'absurdité de ses intentions ; ce dernier veut faire valoir ses droits sur Ellida. « Vous ne vous imaginez pas que vous puissiez me l'enlever de force et contre sa volonté ? demande Wangel. — Non, à quoi cela me servirait-il ? Il faut qu'Ellida parte volontairement et me suive¹ », répond l'étranger. Il lui accorde un délai de vingt-quatre heures pour réfléchir. Dans la nuit du lendemain, il viendra pour chercher sa réponse. Il fait son dernier voyage en Norvège. Si Ellida donne une réponse négative, elle ne le verra plus, il sera perdu à jamais pour elle.

Quand l'étrange visiteur a disparu, Ellida est dans un trouble terrible. Même quand son mari lui assure que

l'étranger disparaîtra à jamais, elle ne se calme pas. Par conséquent, ce n'est pas l'homme qu'elle craint, c'est une chose plus grave. Ellida a peur d'elle-même. Elle a peur d'une puissance énigmatique qui domine l'homme sans qu'il le sache. « Ah! Wangel, sauve-moi de moi-même », implore-t-elle.

Le lendemain, Ellida est plus nerveuse que jamais, car, entre onze heures et minuit, le vapeur anglais viendra et amènera l'étranger. Ellida peut-elle guérir de sa maladie nerveuse? On peut espérer que l'art du médecin, son mari, rendra à Ellida sa tranquillité de cœur. Wangel se reproche à lui-même de ne pas avoir prévu le malheur : « J'aurais dû être un père pour elle, et un guide en même temps; j'aurais dû faire mon possible pour développer et éclaircir sa vie, ses pensées. Malheureusement, je n'en ai rien fait. Je n'ai pas eu assez d'énergie, comprenez-vous? Je voulais l'avoir telle qu'elle était. » A ces paroles, nous reconnaissons Helmer qui désire également conserver la nature de Nora telle qu'elle est. Tandis qu'Helmer ne change pas d'opinion, quand la catastrophe se produit, Wangel reconnaît le tort qu'il a fait à sa femme, ne s'étant pas donné la peine de connaître sa vie intérieure. Depuis que l'étranger a parlé à Ellida de la liberté de choisir, elle voit son union avec Wangel sous un autre jour. « Ce n'est pas volontairement que je suis partie avec toi », dit-elle. — Wangel : « Ah! je me rappelle, c'est le mot dont l'étranger s'est servi hier. » — Ellida : « Ce mot résume tout. Il explique tout. Maintenant je comprends bien des choses¹. »

Ellida, la fille d'un gardien de phare était pauvre, et elle a épousé Wangel pour avoir son argent. Se sentant coupable vis-à-vis de l'homme à qui elle a été infidèle, elle prie Wangel de lui rendre sa liberté. Des remords amers tourmentent son cœur : « Je n'aurais pas dû me vendre! Plutôt travailler comme une misérable, en gardant ma liberté et ma volonté²! » Wangel recule à l'idée

de divorcer, mais Ellida s'occupe peu des formalités légales. Ce qu'elle demande, c'est la liberté de choisir de son plein gré entre son mari et l'étranger. Wangel veut la détourner de l'idée de suivre un homme dont elle ne connaît ni le nom ni le domicile. « Et c'est aussi pourquoi je me sens poussée là par une invincible fatalité. » — Wangel : « Cela t'apparaît comme une chose horrible ? » — Ellida : « Oui, horrible. » — Wangel : « Écoute Ellida, qu'entends-tu par ce mot « l'horrible » ? » — Ellida réfléchissant : « L'horrible, c'est ce qui effraye et qui attire en même temps. » — Tu es de la race de l'Océan », répond Wangel machinalement. Il voit de plus en plus qu'il n'a aucun empire sur sa femme. Il ne peut pas lui ordonner de rester et de renoncer à l'étranger, car ce n'est pas l'amour qui attire et trouble Ellida : « Cette force mystérieuse, ce que j'appelle « l'horrible » n'est pas hors de moi, mais en moi-même. Comment pourrais-tu la combattre¹ ? » dit-elle à son mari. L'intervention des filles du docteur et de ses amis interrompt le dialogue. Wangel leur annonce le départ d'Ellida à Skjoldviken, lieu de sa naissance. Il veut l'envoyer à la mer pour qu'elle guérisse de sa maladie nerveuse. Un incident bizarre se produit à l'annonce de ce départ. Hilde, la belle-fille cadette d'Ellida se précipite sur cette dernière et lui demande d'une voix étranglée si vraiment elle a l'intention de partir. Ellida remarque avec surprise l'émotion de la jeune fille. Bolette, l'aînée des sœurs, lui explique que cette démonstration est causée par l'amour qu'Hilde a pour sa belle-mère. « Ah ! y aurait-il peut-être une tâche à remplir ici ? » songe Ellida d'un air pensif.

La scène de l'acte dernier représente un jardin avec un étang peuplé de corassins. Par ce tableau, l'auteur nous fait remarquer les deux éléments opposés entre lesquels Ellida aura à choisir. Ou la mer immense et la liberté, ou une existence modeste limitée par les fjords,

1. Acte IV, p. 97.

l'étang paisible, où les tempêtes et les ouragans sont inconnus.

Il est nuit. Le moment de la décision approche. Wangel fait un dernier effort pour empêcher sa femme de partir avec l'étranger, mais elle répond : « Tu ne peux pas m'empêcher de choisir ; ni toi ni personne. Tu peux me défendre de partir avec lui, de le suivre, malgré moi. Tu peux me retenir ici de force. Mais tu ne peux pas m'empêcher de choisir, dans le fond de mon âme, de te le préférer, si tel est mon désir, si tel est mon devoir¹. » Fidèle à sa promesse, l'étranger vient vers minuit, pour avoir la réponse d'Ellida. « Es-tu, oui ou non, prête à partir ? demande-t-il. Pour être prête pour ce voyage, elle n'a pas besoin de malle. Ce qu'il lui faut, c'est une âme délivrée de toute contrainte ; une âme qui n'obéit qu'au mouvement spontané de la liberté. Au moment décisif, Wangel sent qu'il n'a aucune influence sur sa femme. Il peut lui défendre de suivre l'homme inconnu, il peut la forcer à rester son épouse, mais il ne peut pas commander à son âme de ne pas aspirer à l'inconnu et au lointain immense.

Enfin il se décide à renoncer à Ellida et à la laisser choisir librement. Ellida ne s'attendait pas à une telle résolution. Elle ne peut presque pas croire à ce sacrifice sublime : « Librement ! Sous ma responsabilité... ma responsabilité !... Quel changement ! » La cloche du bateau lui rappelle la gravité du moment. Un phénomène étrange se produit. Tout d'un coup, Ellida se dégage de la volonté de l'étranger. Sa peur et sa nervosité ont disparu, et d'un ton ferme, elle refuse de suivre le tentateur, en assurant à Wangel qu'elle ne le quittera jamais. « Oui, mon cher, mon fidèle Wangel, maintenant je serai à toi. Maintenant je le peux, parce que maintenant je viens à toi en toute liberté, volontairement, comme un être responsable de ses actes². »

1. Acte V, p. 103.

2. Acte V, p. 123.

Comment cette métamorphose est-elle possible? Ellida en donne la réponse elle-même. Elle est guérie, guérie pour toujours. Dès qu'elle ne sent plus de contrainte, qu'elle peut s'en aller ou rester de son plein gré, l'inconnu n'a plus d'attrait pour elle. — Wangel : « Et cet idéal, cet inconnu mystérieux qui t'attirait? » — Ellida : « Il ne m'attire ni ne m'effraye plus. J'ai eu la possibilité de le contempler, la liberté d'y pénétrer : c'est pourquoi j'ai pu y renoncer ¹. » Ellida a préféré de son plein gré l'étang de corassins à la mer immense. Ce milieu modeste ne lui paraîtra plus une prison, car elle y demeurera en pleine liberté et elle cherchera à prendre racine dans le cœur de ses belles-filles, qu'elle appelle déjà « nos enfants ». « Les hommes peuvent s'acclimater », dit Ballested.

Ellida, telle qu'elle est représentée par Ibsen, ne semble pas appartenir au genre humain. Avec son âme subtile, ultrasensible, elle paraît, en effet, comme une sirène de la mer, toute âme, toute esprit, venue d'un monde prodigieux. Des chaînes invisibles l'attachent à ce monde, de façon qu'elle sente à chaque mouvement l'attrait du lointain. Plus on étudie cette âme énigmatique, moins ses aspirations nous paraissent étranges. De plus en plus, nous nous apercevons que cette femme bizarre n'est pas une étrangère pour nous autres humains ; au contraire, elle nous est apparentée, et plus encore, elle est l'écho de nos aspirations les plus secrètes, de nos vibrations d'âme qui sont si subtiles que nous ne pouvons même pas les percevoir. L'art merveilleux d'Ibsen nous révèle les désirs étranges dont nous n'avons qu'une connaissance vague. Toute âme humaine partage avec Ellida cette aspiration à l'inconnu, à un monde meilleur ; le désir de pénétrer les mystères de la vie, de connaître les forces prodigieuses dont nous sommes dominés et qui nous soumettent à leur empire absolu, dès que nous ne sommes pas attachés à un but réel, « qui nous sauve

1. Acte V, p. 123.

devant nous-mêmes ». Par conséquent, Ellida n'est ni une malade ni une hystérique, comme on a souvent voulu l'interpréter. Pourtant ce fond, cette quintessence de l'âme féminine qu'Ibsen essaye de nous révéler, est si complexe, si insaisissable, que nous ne pouvons que la rejeter dans le domaine de la pathologie. En effet, les rapports inexplicables entre l'étranger et Ellida sont d'obscurs phénomènes de suggestion et de télépathie.

Ibsen essaye pourtant de nous donner une explication de la surexcitation nerveuse d'Ellida. Fille d'un gardien de phare, elle est l'enfant de la solitude. Sa mère est morte jeune, et il semble que son système nerveux ait été fort ébranlé, car on l'appelait dans le pays « la folle ». L'inactivité de la jeune fille, qui vivait au bord de la mer immense, a contribué à développer son esprit rêveur. Au milieu du grand mystère qu'est la nature, toutes les facultés de l'âme qui ont rapport aux vibrations et aux fluctuations des puissances naturelles se sont développées dans Ellida d'une façon extraordinaire. Sa vie n'a jamais eu de but réel. De là vient sa maladie.

Dans ce drame, Ibsen nous a montré que l'âme féminine subit facilement les influences étrangères et qu'elle a une tendance très marquée à planer dans un monde irréel. Il faut donner à sa vie un but ; il faut que la femme exerce sa volonté dans l'accomplissement de son devoir, pour arriver à se dominer elle-même, « pour s'arracher à sa nature animale », d'après une formule kantienne.

Bolette peut faire pendant à Ellida. Les aspirations d'Ellida à l'inconnu, à un idéal lointain, sont représentées dans Bolette sous une forme moins mystérieuse. Bolette est une ménagère excellente, mais ses occupations monotones ne lui donnent pas entière satisfaction. Elle désire s'instruire et emploie tout son temps libre à étudier des livres utiles. A l'école, elle était l'élève vigilante du professeur Arnholm, et ce dernier fut l'objet de sa vive adoration. Elle est un peu déçue quand elle le revoit après un délai de dix ans, car elle trouve qu'il a beaucoup vieilli. Le sujet de ses études décousues n'est

pas très séduisant pour une jeune fille. Elle étudie un traité de botanique et un livre de géologie. Par ce fait, Ibsen veut nous montrer le caractère prosaïque de la jeune fille.

Bolette est mécontente de son existence monotone. Elle compare sa vie à celle des pauvres corassins dans l'étang du parc, qui ne savent rien de la mer et de la liberté. Malgré son désir le plus vif de voir le monde, elle ne voudrait pas quitter son père. Mais un égoïsme très naturel se révolte en elle : « N'est-ce pas injuste d'être forcée de rester toujours dans cette maison ? Je suis inutile à papa, et, d'autre part, j'ai envers moi-même des devoirs que je ne puis remplir¹. » Ces dernières paroles sont empruntées à Nora. Mais Bolette n'entreprendra pas la lutte de la vie, comme Nora, Lona et Dina Dorp. Arnholm lui offre son appui, pour qu'elle puisse avoir la liberté qu'elle désire. Au premier abord, Bolette est très heureuse : « Ah ! je voudrais rire et en même temps pleurer de joie ! Ainsi, je vais commencer à vivre vraiment, à saisir cette vie que je craignais de voir m'échapper pour toujours² ! » Mais un malentendu s'est produit, car Arnholm désire se faire le protecteur légitime de Bolette ; il la demande en mariage. Elle recule. Une telle union lui semble une folie. Il lui paraît impossible de voir en Arnholm autre chose que son ancien professeur à qui elle doit du respect. Son rêve de liberté s'enfuit, car, de même que Nora, elle ne pourra jamais accepter la protection d'un homme qui lui a déclaré son amour. Arnholm ne se laisse pas décourager par le premier refus. Il évoque devant Bolette son avenir monotone dans ce coin perdu, où elle aura le choix entre deux calamités : ou rester vieille fille ou donner sa main à un autre qu'elle n'aimera pas davantage. Ces paroles raisonnables trouvent un écho dans l'âme de Bolette. N'ayant pas d'autre moyen pour conquérir la liberté, elle consent à devenir la femme d'Arnholm. Ce dernier sait bien que ce n'est pas

1. Acte II, p. 63. — 2. Acte V, p. 108.

l'amour qui a décidé la jeune fille. Il n'est pourtant pas homme à s'en désespérer. Il gâtera sa femme de telle sorte qu'elle éprouvera au moins une certaine reconnaissance pour lui et peut-être une profonde amitié.

Il n'y a aucune raison de croire que Bolette sera aussi malheureuse en mariage qu'Ellida, car ces deux femmes sont des natures tout à fait opposées. Les passions de Bolette sont modérées et elle sera toujours capable de les maîtriser. L'esprit aventureux d'Ellida lui manque pour s'en aller au hasard, à l'inconnu. Ellida est une sirène qui s'est égarée dans les fjords, mais Bolette ressemble aux « poissons domestiques » qui, n'ayant jamais connu la mer, se contentent d'un petit étang.

La petite Hilde ne se joint pas harmonieusement à l'ensemble. On la placerait volontiers dans une comédie d'intrigues, où elle jouerait l'enfant terrible qui, par ses propos, fait rire le public. Au fond de son cœur, Hilde adore Ellida, mais celle-ci ne répond pas à cette affection. Humiliée et blessée par l'indifférence de sa belle-mère, la jeune fille la prend en haine, ou plutôt elle feint de la haïr. Il n'y a personne qui guide et cultive Hilde, et celle-ci donne libre cours à ses défauts. Poussée par son caractère vindicatif, elle veut rendre le mal pour le mal. Son mécontentement se décharge sur tous les innocents de son entourage, qui sont la cible de ses plaisanteries malignes. Elle critique Ellida, se moque de Bolette et ricane à chaque occasion de la tête chauve d'Arnholm. Ayant le même sens pratique que sa sœur, elle ne voudrait pas épouser un homme pauvre. Le sort tragique du malheureux Lyngstrand qui, malgré sa maladie de poitrine, rêve d'un avenir d'artiste, a pour Hilde cet intérêt bizarre qu'elle appelle « excitant ». Il y a déjà dans Hilde quelque chose d'une Hedda Gabler. Le goût du vice et la tendance à jouer avec ce qui est mystérieux et lugubre font un mélange bizarre dans l'âme de cette enfant. « Je tiens à être une méchante fille par bravade¹ », dit-elle à

1. Acte II, p. 37.

sa sœur. Hilde est plus qu'une enfant terrible ; elle représente tous les penchants erronés de la femme, résultats d'une éducation superficielle qui attache la plus grande importance à l'extérieur des choses. Elle sait que Lyngstrand mourra bientôt de phtisie, et elle voudrait se fiancer avec lui, car elle aimerait à porter des robes noires qui lui vont très bien : « En robe noire très montante, avec des plissés noirs tout autour, des gants noirs et un long voile noir qui retombera en arrière. » Sa haine pour Ellida est également une pose, car au moment où elle apprend que sa belle-mère ne quittera pas la maison, la joie déborde de son cœur et le petit démon se transforme en enfant tendre.

HEDDA GABLER, THÉA, JULIE TESMAN¹.

Le portrait de Hedda Gabler est une intéressante étude psychologique, une création grandiose où les moindres traits sont peints avec un art génial. Hedda Gabler est une individualité d'une complexité énigmatique. Nous avançons lentement dans le labyrinthe de cette âme bizarre et nous y découvrons les secrets les plus cachés, les plus étranges. L'extérieur de Hedda est le mirage de son âme. Sa peau est d'une pâleur blasarde ; une flamme dangereuse s'allume parfois dans ses yeux glauques ; ses allures sont calmes et réservées.

L'âme de Hedda est un mystère et elle veille pour que personne n'y pénètre. Hedda Gabler aime la pénombre. Quand elle apparaît sur la scène, son premier mouvement est de fermer les rideaux pour empêcher les rayons du soleil d'éclairer la chambre. Hjoerdis est ressuscitée dans Hedda Gabler, mais cette fois-ci, le démon gran-

1. *Hedda Gabler*, pièce en quatre actes, fut écrite à Munich en 1890. — Les passages que nous citons sont pris dans la traduction de M. Prozor, 1892.

diolse demeure dans un salon élégant, où elle aiguise des flèches empoisonnées pour les enfoncer avec un plaisir diabolique dans la chair de ses victimes. La première est l'aimable vieille tante Julie qui a eu le malheur de mettre son nouveau chapeau, acheté en l'honneur de Hedda, sur une chaise du salon. Pour donner un coup d'épingle à la vieille dame, Hedda feint de le prendre pour le chapeau de la bonne. « Voyez-vous, cela me vient comme cela, par envie. C'est plus fort que moi. Ah ! je ne puis me l'expliquer moi-même¹ », dit Hedda plus tard à son ami Brack.

Hedda Gabler est une étrangère dans ce milieu où elle étouffe dans mille banalités. Tout ce qui l'entoure lui est antipathique : la petitesse d'âme de son mari, sa joie enfantine, causée par une paire de pantoufles, dont il a parlé souvent à son voyage de noce, la tendresse un peu emphatique de la vieille tante Julie, tout cela est aux yeux de Hedda contraire au bon ton auquel elle fut habituée dans la maison paternelle.

Revenue de son voyage de noce qui a duré six mois, Hedda reçoit la visite d'une jeune femme, Théa Elvsted, une amie d'enfance. Hedda est d'autant plus étonnée de cette visite qu'elle n'a pas revu Théa depuis de longues années. Théa a été gouvernante dans la famille du juge de paix Elvsted ; celui-ci, resté veuf avec plusieurs enfants, l'a épousée. La cause de la visite de Théa est assez bizarre et donne lieu à d'étranges hypothèses. Elle vient en réalité pour supplier Tesman de s'occuper d'Eybert Loevborg, un de ses anciens amis, génie dégénéré qui a beaucoup fait parler de lui, à cause de ses aventures. Pendant les dernières années, il était précepteur des enfants d'Elvsted, Théa réussit à exercer une influence telle sur Loevborg qu'il s'est relevé de l'immoralité, pour essayer de conquérir une situation honorable dans la société. Il a écrit un ouvrage sur *la Marche générale de la Civilisation* qui a beaucoup de succès. On veut lui

1. Acte II, p. 117.

accorder la place de professeur d'université que désire Tesman. Hedda ne croit pas qu'Elvsted ait envoyé sa femme pour surveiller Loevborg, comme le prétend Théa. Elle devine qu'il y a autre chose dans cette affaire, et puisqu'elle porte un intérêt particulier à Loevborg, elle renvoie son mari pour rester seule avec la jeune femme. Pour amener Théa à lui faire des confidences, elle lui offre de la tutoyer comme au temps de leur enfance. Elle l'embrasse même sur la joue et feint des sentiments amicaux. Son amabilité rassure Théa, et, presque sans le vouloir, celle-ci confie qu'elle est malheureuse avec le veuf Elvsted qui ne voit en elle qu'une personne pour tenir le ménage. Ensuite elle raconte franchement la véritable cause de son voyage.

Elle a quitté son mari pour suivre Eybert Loevborg. Elle confesse alors qu'elle est la camarade et la collaboratrice de Loevborg et que c'est elle qui l'a détourné de sa vie de désordre. Pourtant, elle ne peut pas pleinement jouir de son amour, car « l'ombre d'une femme est entre Loevborg et moi », dit-elle tristement. Loevborg lui a parlé d'une femme qui a voulu le tuer d'un coup de revolver ; or, Théa se trouve en face de cette femme elle-même et l'ignore. A ce moment, il n'y a pas un tressaillement qui dévoile les impressions de Hedda. Il semble que rien ne puisse lui causer une émotion. Quand son mari s'attriste de ne pas avoir la place de professeur qui lui assurera une existence sans souci, elle n'en est pas touchée. Tesman sera obligé de passer un concours auquel participera Eybert Loevborg, concurrent dangereux à cause de sa grande intelligence. Hedda appelle ce concours « une espèce de sport ». Elle constate avec colère le faux calcul qu'elle a fait en consentant à se marier avec Tesman. Elle espérait mener une vie mondaine, réunir chez elle un monde exquis et jouer le rôle d'une reine au milieu de ses admirateurs. Au lieu de cela, elle sera forcée de se contenter de la compagnie du simple et ennuyeux Georges Tesman et de la bonne tante Julie. Il n'y aura ni valet de chambre, ni cheval pour

distraire la jeune femme, car la situation financière de Tesman ne permettrait pas de telles extravagances. « Enfin ! Il me reste toujours quelque chose pour m'amuser en attendant », dit Hedda ; et à la question joyeuse de son mari de lui dire ce que c'est, elle répond d'un ton menaçant : « Mes pistolets. »

Au commencement du second acte, nous voyons Hedda se livrer à son occupation favorite : tirer des coups de pistolet en l'air. Elle joue avec le danger, parce que ce jeu donne à ses nerfs des vibrations agréables. Sa conversation avec Brack, un de ses anciens amis, est également un jeu dangereux. Hedda échange avec lui des paroles qui surpassent parfois les limites du bon ton. Brack lui est sans doute plus sympathique que Tesman. Elle trouve chez lui cette frivolité risquée qui s'harmonise singulièrement avec les tendances de son propre caractère. Hedda est heureuse de causer avec Brack de ce qu'elle appelle « les affaires de notre cercle intime ». Il entre aussi dans les habitudes de ce cercle distingué de se moquer des plébéiens moins favorisés, auxquels appartient malheureusement le bon Georges Tesman.

Hedda s'est affreusement ennuyée à son voyage de noce : « Et puis ce qu'il y avait de plus insupportable c'était... d'être toujours éternellement ensemble avec la même personne¹ », dit-elle. Elle appelle Tesman un « spécialiste », dont la société est fort ennuyeuse. Tout le monde lui demandera avec Brack la raison de son mariage avec un homme qu'elle semble détester. Hedda répond qu'elle a choisi entre deux maux le moindre ; elle a pris pour mari le premier venu, pour ne pas rester vieille fille, dans une situation précaire. « J'étais positivement lasse de la danse », voilà la cause qui décide Hedda au mariage. Habitée au luxe de la société mondaine, elle a choisi parmi ses adorateurs l'homme qui était capable de lui assurer l'existence la plus large. Il suffit qu'il soit « cor-

1. Acte II, p. 105.

rect et rangé » et qu'il ne soit pas « ridicule ». Tesman semble avoir répondu à ce modèle d'époux. Mais malheureusement elle s'est trompée sur ses qualités intellectuelles. Tout le monde était persuadé qu'il avait devant lui une carrière extraordinaire. Il n'en est rien. Tesman est un esprit médiocre et Hedda désespère de devenir la femme d'un ministre. Déçue de voir s'évanouir ce rêve, elle cherche des moyens possibles pour se soustraire à la monotonie de son mariage. La compagnie de Brack lui est une distraction agréable. Brack espère former peu à peu « un triangle » avec Hedda et Tesman. Hedda permet à l'ami d'aller jusqu'à la limite de ce qui est convenable, sans lui laisser croire à la réussite de ses intentions. Ce ne sont pourtant pas ses principes moraux qui l'empêchent de tromper son mari, c'est tout simplement la peur de se compromettre qui la décidera à « ne pas sauter du train ». Elle jouera avec le danger, comme elle joue avec les pistolets, afin de passer le temps d'une façon qui lui cause une émotion agréable.

Étant jeune fille, Hedda était une beauté. Sa vie avait été une fête ; elle avait mené l'existence d'une fleur de bal qui s'épanouit dans la joie et la gaieté ; maintenant elle est au lendemain et se fane demi-morte, incapable de prendre racine. « Vous n'avez jamais rien connu de vraiment stimulant », dit Brack, quand elle se plaint de s'ennuyer à mort. Brack fait allusion à un événement qui, au plus tard, se produira dans une année. Il croit que Hedda sera disposée sans doute à sa vocation naturelle et sera mère. « Taisez-vous ! cela n'arrivera jamais », répond-elle en colère. « Il me semble souvent qu'il n'y a pour moi qu'une profession au monde. » — Brak : « Laquelle ? si j'ose vous le demander ? » — Hedda : « Celle de m'ennuyer à mort. » Hedda sent le vide dans son cœur. Aucune affection ne l'attache à son mari et l'idée de donner le jour à un enfant dont elle n'aime pas le père, remplit son cœur d'horreur. Toute son âme se révolte contre la marche de la nature qui la menace d'un devoir qu'elle ne pourra pas remplir. C'est peut-être le senti-

ment de son impuissance vis-à-vis d'une force étrangère qui énerve et révolte Hedda.

La visite de Loevborg amène de la distraction pour elle. Loevborg apporte le manuscrit de son nouveau livre sur les *Puissances civilisatrices de l'Avenir*, pour le lire à Tesman. Le fait que ce livre génial a été écrit chez les Elvsted en collaboration avec Théa, déchaîne la haine et la jalousie de Hedda. Aucun changement dans son attitude ne fait soupçonner l'amitié bizarre qui a existé entre elle et Loevborg. Hedda ne craint pas la rencontre avec son ancien ami ; au contraire, elle est avide de parler avec lui de leurs souvenirs communs. Dans cette scène, la duplicité de Hedda est exposée avec un art parfait. Son entourage en connaît seulement la surface. La vraie nature de Hedda se cache derrière l'album dans lequel Hedda se plonge pour échanger avec Loevborg des paroles évocatrices, plaisir doublement délicieux, parce qu'il implique le danger d'être découvert par Brack, qui, du coin de la salle observe, le couple d'un œil perçant. Hedda ne trompera pas son mari, car elle a peur du scandale. Elle joue avec Loevborg comme elle joue avec les pistolets. Elle lui défend de la tutoyer : « Vous pouvez me tutoyer en pensée, mais pas en paroles ¹ », dit-elle. Ceci la caractérise. Sa morale consiste à obéir en apparence aux lois morales de la haute société. La transgression de ces lois est permise en tant que cela se passe en cachette. Hedda joue son rôle à la perfection et son mari ne se doute pas de l'intimité qui existe entre sa femme et Loevborg. Avec une ironie mordante, l'auteur nous montre la simplicité touchante de Tesman. Celui-ci vient lui-même pour apporter du punch à sa femme, car : « C'est un si grand plaisir pour moi de te revoir, Hedda », dit-il.

Hedda a été liée à Loevborg par une amitié étrange. Presque toutes les après-midi, Loevborg venait chez le général Gabler pour confesser ses aventures à Hedda,

1. Acte II, p. 143.

quand le vieux général leur tournait le dos, plongé dans la lecture de son journal. Pourquoi Hedda écoutait-elle les aveux de Loevborg avec un si vif intérêt ? Voulait-elle soulager son cœur, quand il était dégoûté de sa vie effrénée ? Avait-elle peut-être de l'amour pour Loevborg ? Non, il y avait autre chose qui la décidait à se faire sa camarade : « Trouvez-vous donc si extraordinaire qu'une jeune fille... quand elle peut le faire... en secret... » — Loevborg : « Eh bien ? » — Hedda : « Qu'une jeune fille, dis-je, aime à jeter un coup d'œil dans un monde qui... » — Loevborg : « Qui ? » — Hedda : « Qu'il ne lui est pas permis de connaître ¹ ? » Loevborg appelle cela : « De la camaraderie dans le désir de vivre. »

Hedda n'aime pas Loevborg, mais elle se sent liée à lui par une certaine affinité de sentiment. En vérité, de même que Loevborg, elle éprouve le désir de vivre une vie d'aventures. La seule différence entre les deux consiste dans la position sociale de Hedda. Elle ne voudrait se compromettre pour rien au monde. Quand elle craint un jour que cette intimité avec Loevborg puisse « prendre une forme trop réelle », elle le menace d'un revolver. Elle avoue maintenant à Loevborg qu'elle s'est refusée à lui uniquement de peur de scandale et appelle cette façon d'agir la lâcheté la plus vile. « Ah Hedda ! Hedda Gabler ! J'aperçois maintenant ce qu'il y avait au fond de notre camaraderie ! Toi et moi ! Ah ! tu as pourtant senti le besoin de vivre ! » dit Loevborg ému.

La visite de Théa interrompt leur dialogue. Hedda est jalouse de l'influence que cette femme a su exercer sur Loevborg, à tel point qu'il a renoncé à sa vie aventureuse. La foi que Théa avait en lui l'a sauvé de la dépravation. Piquée de se savoir en quelque sorte inférieure à Théa, Hedda veut arracher Loevborg à l'influence de son amie. Loevborg se soutient uniquement dans le droit chemin par la foi qu'a Théa en ses qualités morales. Hedda détruit cet appui en lui racontant combien Théa craint

de le voir retomber dans le libertinage. L'harmonie entre les amis est rompue et Hedda marque son premier triomphe.

Fidèle à la promesse donnée à Théa de ne plus boire d'alcool, Loevborg a refusé l'invitation à une soirée de l'assesseur Brack. Il n'a même pas accepté un verre de punch que Hedda lui offre avec un sourire diabolique. Cette dernière se moque de son abstinence rigoureuse. Loevborg entre dans une vive colère et pour montrer à Théa qu'il ne craint pas la tentation, il vide plusieurs verres et accepte l'invitation de Brack. Pourtant, les soirées organisées par Brack pour ses amis, se terminent ordinairement en débauches. Quand les messieurs sont partis, Théa est prise d'une angoisse terrible. Hedda s'enivre déjà du triomphe qu'elle espère remporter sur Loevborg. Elle le voit revenir couronné de pampres, ayant reconquis la joie de vivre. Elle veut que Loevborg reprenne son ancienne vie de folie qui, aux yeux de Hedda, est d'une beauté magnifique : « Je veux une fois dans ma vie peser sur une destinée humaine », dit-elle à Théa.

Son rêve du triomphe de la beauté païenne ne se réalise pas. Loevborg n'a pas célébré, couronné de pampres, son triomphe d'écrivain chez Brack. Il n'est pas venu chercher Théa à dix heures du soir, comme il l'avait promis ; même à sept heures du matin, il n'est pas encore venu et Théa se meurt d'inquiétude. Enfin, Tesman rentre et donne des nouvelles de Loevborg. Ce dernier s'est mis dans un état pitoyable, à tel point que les autres invités de Brack l'ont accompagné chez lui. En outre, il a perdu le manuscrit de son nouveau livre, Tesman l'a ramassé dans l'intention de le rendre au possesseur dès que celui-ci aura repris ses sens. Une lettre de tante Julie appelle Tesman auprès de la tante Rina mourante et il laisse le manuscrit entre les mains de Hedda. Pendant sa visite, Brack donne plus de détails sur les événements de la nuit passée. Il raconte que Loevborg, après avoir été ramené chez lui par des amis, en est reparti pour

passer le reste de la nuit dans le salon d'une de ses anciennes amies, Mlle Diane, une cantatrice aux cheveux rouges. S'apercevant de la perte de son manuscrit, il accuse son hôtesse de l'avoir volé, et la querelle finit par une véritable rixe entre femmes et hommes, qui se termine par l'intervention de la police. Loevborg s'est démené comme un fou, battant et insultant les agents. Hedda est fort déçue par ce récit, sa déception est augmentée encore par l'attitude de Brack. Ce dernier veut empêcher que Loevborg joue un rôle dans le salon de Hedda, moins par indignation devant la mauvaise conduite de Loevborg, que par crainte de sa rivalité. Le but que Brack vise, c'est d'être, « le seul coq dans le panier », et il se servira de tous les moyens pour avoir cette situation favorisée.

Quand Brack est parti, Loevborg vient avouer à Théa la perte de son manuscrit, leur bien commun que Théa appelle « leur enfant ». Il invente un mensonge pour épargner à Théa la douleur de savoir qu'il a traîné leur enfant dans des lieux de libertinage. Il lui raconte qu'il a déchiré les cahiers et les a jetés dans le fjord. Il ne pourra pas reprendre sa vie commune avec Théa, car il se sent indigne de son affection. Le bonheur de Théa est brisé, elle quitte le champ de bataille, la tristesse au cœur; mais Loevborg a été soumis à la loi morale qui triomphe dans Rosmersholm. Sous l'influence purifiante de Théa, il est devenu autre : « Cela ne se bornera pas à cette nuit, je le sais; mais voilà; cette vie non plus, je n'ai pas la force de la mener. Impossible de recommencer. Cette femme a détruit en moi tout courage et toute audace¹. » Hedda constate son impuissance vis-à-vis de cette loi austère qui veut que toute faute soit expiée, pour que le bien triomphe du mal. Une jalousie aveugle envahit son cœur. Elle ne peut pas réaliser son rêve de la beauté païenne, mais elle veut au moins détruire l'œuvre de sa rivale. Un dernier espoir lui vient.

Elle veut décider Loevborg à se tuer avec le pistolet qu'elle a braqué sur lui dans un moment de folie. Le suicide de Loevborg serait le triomphe de sa lutte contre Théa. Alors Hedda donne le pistolet à Loevborg et le prie de « mourir en beauté ». Loevborg accepte. Quand il est parti, elle s'empare vivement de son manuscrit, caché dans l'armoire, et, avec une joie diabolique, elle le jette dans le feu de la cheminée. « Maintenant je brûle ton enfant... ton enfant et celui de Loevborg, je brûle, je brûle ton enfant », dit-elle fiévreusement.

Hedda est en deuil au dernier acte. Il paraît que toute sa vie n'a été qu'une agonie ; son existence a été comme une ombre qui s'efface de plus en plus et disparaît sans laisser ni trace ni regret sur le chemin qu'elle a parcouru. Quand Tesman réclame le manuscrit de Loevborg, elle avoue l'avoir brûlé et elle ajoute avec un sourire mélancolique : « Je l'ai fait pour toi, Georges. — L'idée qu'un autre te relèguerait au second plan m'a été insupportable¹. » Pourquoi invente-t-elle ce mensonge qui met Tesman en joie ? Pour justifier la disparition du manuscrit, elle pouvait inventer un accident quelconque. Peut-être y a-t-il dans l'âme de cette femme énigmatique un mouvement de pitié pour le simple et modeste Georges qui, au fond, est innocent du triste sort de sa femme. Si ce mouvement délicat surgit véritablement dans l'âme de Hedda, il ne trouve pourtant pas d'écho dans celle de Tesman. Ce dernier ne reconnaît pas ce germe tendre, il le tue inconsciemment avec une grossièreté qui lui est particulière. Il veut courir à la cuisine, pour avertir l'ancienne bonne que sa femme a commencé à lui donner les premières preuves d'amour. « Oh ! j'étouffe, j'étouffe dans tout ceci ! » murmure Hedda au désespoir.

Quand Brack rapporte la nouvelle de la mort de Loevborg, Hedda s'enivre de son triomphe fictif. « Enfin, voilà donc un acte ! » s'exclame-t-elle. Mais au moment où elle semble avoir remporté la victoire, où elle croit

1. Acte IV, p. 228.

avoir détruit l'œuvre de Théa, elle subit l'échec le plus misérable. Théa, la collaboratrice de Loeborg, a conservé le brouillon de la dictée; et, avec le concours de Tesman, elle recréera l'ouvrage de son ami. La mort de Loeborg a été inutile, la destruction de son manuscrit a été vaine. Pourtant, Hedda se console à l'idée de l'apothéose de la beauté païenne qui triomphe par cette mort volontaire. Brack détruira cette illusion. Il raconte que Loeborg ne s'est pas tué volontairement; il fut trouvé tué par un coup de pistolet au ventre, dans le boudoir de la cantatrice rousse. « Ah! le ridicule et la bassesse atteignent comme une malédiction tout ce que j'ai touché! » s'exclame Hedda. Elle voit que son rêve de beauté et de triomphe n'a été qu'une chimère. Elle a voulu ruiner Théa, mais elle est tombée dans son propre piège, car Brack a découvert que le pistolet avec lequel Loeborg fut tué appartient à Hedda. Ce pistolet est entre les mains de la police qui en recherche le possesseur pour ouvrir une enquête sur la mort de Loeborg. Hedda sera forcée de se présenter à la police en compagnie de Mlle Diane. Le fait d'avoir donné le pistolet à Loeborg l'entraîne dans le scandale, dont elle a toujours eu peur. Brack promet de garder le silence sur l'origine du pistolet, mais il n'est pas homme à rendre ce service pour rien. Par le ton intime dont il parle à Hedda, on devine qu'il la forcera à devenir sa maîtresse. « Esclave! Je suis esclave! » dit Hedda. « Non! Jamais je ne supporterai cette pensée! Jamais! » Son exclamation : plutôt mourir! ne fait aucune impression sur Brack. Dans son milieu mondain, il est trop habitué aux phrases emphatiques pour prendre au sérieux la menace d'une femme exaltée.

Cependant, cet homme diplomatique se trompe. Hedda, qui a joué avec les pistolets pendant toute sa vie, lui prouvera que ce jeu peut devenir sérieux. Avant de mourir, elle jette un regard sur Théa et Tesman qui commencent à reconstituer l'ouvrage de Loeborg. Elle reconnaît le ridicule, l'inutilité de toute son existence; et

une colère aveugle remplit son cœur. « Il n'y a donc rien en quoi je puisse vous aider, vous deux ? » demande-t-elle. « Non, absolument rien », répond Tesman. Ironie amère ! Il renvoie sa femme à Brack qui, sans doute, saura la divertir quand Tesman ira travailler pendant de longues soirées avec Théa. Alors Hedda, qui a toujours refusé de participer à une question sérieuse, qui n'a jamais voulu se charger d'un devoir quelconque, Hedda constate avec horreur le résultat de ses principes. Elle est expulsée de la vie utile et livrée à la frivolité pour laquelle elle a eu toujours une inclination. Elle se retire dans l'antichambre et le tumulte de son âme s'exprime dans un air de danse qu'elle joue au piano. Par cette mélodie farouche qu'elle joue dans une maison en deuil, son âme se révolte contre la société dont elle est victime. « Pense à tante Rina ! Pense aussi à Eybert ! » dit Tesman indigné de l'indélicatesse de sa femme. » Et à tante Julie ! Et à tout le monde. Dorénavant je resterai tranquille ! » dit Hedda d'un ton moqueur. Elle s'étend sur le divan et « finit en beauté », en se tirant une balle de revolver dans la tempe. Le seul triomphe de sa vie est peut-être le tour qu'elle a joué à Brack qui se réjouissait d'être « le seul coq dans le panier ». « Mais, miséricorde de Dieu, ces choses-là ne se font pas ! » s'exclame-t-il bouleversé par cette action inouïe.

« J'ai peur que tout ce qui fermente en moi se transforme en mal ici », disait Oswald à sa mère. Il nous a annoncé Hedda Gabler. Hedda est la victime d'une société corrompue¹. La famille de Hedda appartient à la haute société, où règne à peu près la doctrine morale du pasteur Manders, conçue en ces termes : « Je ne puis pas vous reprocher de vouloir connaître les courants

1. *Lettres d'Ibsen à ses Amis*, traduites par Mme Martine Rémusat, 1906. *Lettre au comte Prozor*. Munich, le 4 décembre 1890, p. 273.

« Le titre de ma pièce est *Hedda Gabler*. J'ai voulu indiquer qu'il faut considérer en celle-ci la fille de son père, beaucoup plus que la femme de son mari. »

intellectuels qui traversent le monde... Mais » — Hélène : « Mais..? » Le pasteur [baissant la voix] : « Mais il ne faut pas en parler à Mme Alving ! On n'a vraiment pas besoin de rendre compte à chacun de ce qu'on lit et de ce qu'on pense entre ses quatre murs. » Hedda est une enfant de la société d'Hélène Alving, et, dans ce monde, la moindre idée libre passe pour un blasphème, mais, d'autre part, il n'y a rien d'immoral dans le fait de vendre une jeune fille pauvre à un homme riche, aussi dégénéré, aussi corrompu qu'il soit. Dans ce monde, le vice triomphe. Revêtu des habits de la vertu, il porte le drapeau du mensonge, devant lequel la grande masse s'incline, en feignant de voir en lui les emblèmes de la morale. Supposons qu'une Hjoerdis naisse dans ce milieu, une Valkyrie aux instincts sauvages et grandioses, une enfant de la nature ; ou bien une Ellida avec des aspirations mystérieuses vers l'inconnu, vers « ce qui effraye et attire », que deviendra-t-elle ? Elle deviendra nécessairement une Hedda Gabler. Hedda Gabler est une Hjoerdis dégénérée ; une Hjoerdis qui, dès son enfance, a appris à cacher ses sentiments et à sourire à la personne dont elle veut se venger. Elle est forcée de s'appliquer à d'insignifiantes bagatelles, de passer son temps à ne rien faire, d'adorer pieusement le dieu de la haute société qu'est le bon ton. A l'autel de ce dieu tout-puissant, Hedda sacrifie sa nature de Valkyrie, son idolâtrie de la beauté païenne, et son désir de vivre sa vie. Elle réussit admirablement à opprimer tous les sentiments et tous les désirs qui surpasseraient les limites du bon ton. Bien exercée à ce culte quotidien, elle est sûre de ne jamais perdre la maîtrise d'elle-même, et se promet de jouer en cachette avec ses instincts opprimés. Au lieu d'anéantir ses adversaires comme le fait Hjoerdis, elle s'amuse à leur donner des coups d'épingles. Déjà, à l'école, elle avait un plaisir diabolique à tirer les beaux cheveux de la petite Théa. Au lieu de se lancer dans le monde de volupté qu'elle désire connaître, elle se contente d'y jeter un regard furtif. Ce jeu énervant et dan-

gereux l'exaspère. Pourtant, il y a, même dans cette femme dégénérée, une nuance de cette quintessence de l'âme, personnifiée dans Ellida : l'aspiration vers l'inconnu, vers « ce qui effraye et attire », vers la beauté. Ne sachant pas ce qu'est la beauté, Hedda la transporte dans un monde de volupté, où la liberté individuelle triomphe, sans être enchaînée par aucune contrainte morale. Trop lâche pour réaliser son rêve de beauté dans la volupté, elle y pousse son héros, pour qu'il triomphe « couronné de pampre ». Voyant que son idéal n'a été qu'une erreur, que cette beauté rêvée n'est que laideur et bassesse, elle sent que son dernier appui lui échappe. Et Hedda Gabler meurt, victime de cette erreur.

Théa est le pendant de Hedda. Elle est une femme insignifiante, tandis que Hedda se fait remarquer par sa beauté et son esprit frivole. Mais, en réalité, c'est Théa qui l'emporte sur Hedda. Celle-ci est vaincue par la femme insignifiante. En effet, Théa a toutes les facultés que Hedda voudrait posséder. Comme Hedda, elle fait un mariage de raison. Mais malgré les obstacles qui s'y opposent, elle sait donner à son existence un but qui est d'arracher Loevborg à sa vie de libertinage. Quand elle apprend que l'homme qu'elle aime est de nouveau en danger de se perdre, elle quitte son mari pour suivre son ami, scandale qu'une Hedda Gabler n'aurait jamais osé provoquer. Théa est plus forte, plus courageuse que Hedda. Tandis que Hedda refuse de partager les idées de son mari, Théa ne se contente pas de son rôle de ménagère. Elle va tout naturellement vers Loevborg, avec lequel elle peut vivre en harmonie intellectuelle, ce qu'elle cherche en vain chez son mari. Elle n'est peut-être pas amoureuse de Loevborg au sens propre du mot. Ce qui l'attache à lui, c'est une certaine amitié, une bonne camaraderie. Sa collaboration au livre de Loevborg n'est pas uniquement un travail de copiste, car, sans l'influence de Théa, Loevborg n'aurait pas été capable d'écrire son ouvrage. Théa semble aimer dans Loevborg plus l'écrivain que l'homme, car, à l'heure même où

elle apprend sa mort, elle recommence son travail.

Les altruistes triomphent dans ce drame. La beauté que Hedda cherchait en vain fleurit modestement dans les sacrifices de la simple et bonne tante Julie. Cette vieille tante est le contraire de Hedda. Comme Christine Linde, elle ne peut exister qu'en se sacrifiant à un but quelconque. Après la mort de sa sœur, qu'elle a soignée avec un dévouement absolu, elle cherchera quelque pauvre malade qui manque de soins et d'affection ! Au contraire de Hedda, Julie Tesman est toujours heureuse. Puisque chaque être tend à son propre bonheur, il semble que les altruistes aient trouvé la voie qui mène vers le salut. Cette idée existe déjà dans les premières pièces d'Ibsen. L'auteur nous la présentera dans ses derniers drames sous une forme nette.

HILDE, ALINE¹.

Hilde Wangel ressemble à Lona Hessel.

En costume de voyage, comme Lona, elle vient dans la maison de l'homme qu'elle aime, pour y répandre la lumière de la vérité. Elle est le type de la femme moderne et surtout de la jeune fille norvégienne qui mène une vie indépendante. Ce qui nous frappe dans l'extérieur de Hilde, c'est son attitude presque masculine ; et nous sommes surpris que cette jeune fille entre avec tant de hardiesse dans une maison où elle n'est presque pas connue. Solness ne se souvient même pas de son nom. Il l'a vue lorsqu'elle avait douze ou treize ans chez son père le docteur Wangel, à Lysanger, où Solness construisait une tour sur une ancienne église. Mme Solness ne la connaît pas davantage. Elle l'a vue quelquefois dans un

1. *Solness le Constructeur*, pièce en trois actes, fut écrite en 1892.
— Les passages que nous citons sont pris dans la traduction de M. Prozor. 1895.

sanatorium, où elle invita la jeune fille à lui rendre visite. Par conséquent, il doit y avoir une cause qui donne droit à Hilde de s'installer chez les Solness. En effet, Hilde vient pour rappeler à Solness une promesse qu'il lui a faite à Lysanger il y a dix ans. Après avoir terminé la construction, Solness monta jusqu'à la pointe de la tour pour y suspendre une couronne, comme c'est l'usage. Hilde était en bas avec un groupe de jeunes filles habillées de blanc. Elle brandissait son drapeau et criait follement : « Vive maître Solness ! » Dans son enthousiasme de le voir au sommet de la tour, Hilde croyait entendre un chant mystérieux dans l'air. Le soir même, Solness fut invité à dîner chez Wangel. Il rencontra Hilde seule au salon. La fillette, dans sa robe blanche, fit une telle impression sur lui qu'il l'appela sa princesse et lui promit de revenir dans dix ans pour l'emmener en Espagne et lui acheter un royaume qu'il appellerait Royaume Orangia. Pour Solness, cet événement n'a été qu'un incident insignifiant, mais Hilde a pris sa promesse au sérieux. Elle a attendu patiemment le temps indiqué, et comme Solness ne venait pas la chercher, elle est partie pour réclamer son royaume. Peu lui importe que son maître se soit marié depuis.

Mais Solness n'est plus ce qu'il était à Lysanger, il ne construit plus d'églises avec d'énormes tours ; il fait maintenant des maisons. « Et ces maisons, vous ne pourriez pas leur ajouter peut-être une tour ? » demande Hilde. Cette idée tombe dans l'âme de Solness comme un éclair. Construire des tours sur les maisons des hommes, cela a toujours été son idéal, mais il a reconnu que cet idéal est en partie irréalisable. Ibsen-Solness a fait des efforts toute sa vie pour créer aux hommes une base morale sur laquelle ils puissent fonder leur bonheur. Il leur a montré le chemin vers le sublime, vers la liberté, mais il a dû conclure que les hommes ne veulent pas de ce qui est libre et sublime. Maître Solness renonce à sa mission d'apôtre, et il construit pour lui-même une maison avec une haute tour, « dont tout le

monde dira sans doute qu'elle est trop haute pour une maison... pour un foyer¹ ». L'arrivée de Hilde est comme une délivrance pour Solness. Dans son égoïsme, il avait peur de la jeunesse, il craignait le jour où un des jeunes le surpasserait et construirait mieux que lui. Hilde devine les souffrances de Solness et elle veut le délivrer. Solness lui avoue avoir trouvé en elle la personne dont il a besoin et après laquelle il a languï sans s'en rendre compte, et Hilde frappe dans ses mains et s'exclame : « Oh ! joie et triomphe ! » — Solness : « Eh bien ! » — Hilde : « Je tiens donc mon royaume². »

Dans Hilde, l'égoïsme lutte avec le dévouement pour l'homme qu'elle aime. Sont-ce uniquement des intérêts personnels qui la poussent à venir dans la maison de Solness ? Non. Le mobile de sa décision est le désir de voir l'homme qu'elle aime grand et libre. Elle rêve vaguement d'un but suprême qui est au-dessus des banalités de la vie. Il y a en elle quelque chose d'Ellida qui est attirée par le charme de l'inconnu. Pourtant elle sent qu'un être humain ne pourra pas atteindre les régions sublimes dont elle rêve ; il sera pris de vertige et retombera dans la bassesse. Ainsi elle rêve de tomber du haut d'un rocher, et le sentiment de la chute lui cause des vertiges qu'elle trouve « terriblement émouvants ». Ce que Solness désire vaguement, Hilde le prononce : « Vous seul devriez avoir le droit de bâtir. Voilà. » Solness a eu toujours les mêmes pensées. Une harmonie étrange s'établit entre lui et Hilde. Solness est fou aux yeux de sa femme, car celle-ci est incapable de comprendre son mari. Il s'est renfermé en lui-même et souffre en secret sans jamais se plaindre. Se sentant compris par Hilde, il lui parle de cette chose incompréhensible qui est la cause de sa gloire et de son malheur.

Avant d'être célèbre, Solness a habité avec sa femme une vieille maison, héritage d'Aline. Une nuit d'hiver, le

1. Acte 1^{er}, p. 123.

2. Acte 1^{er}, p. 13 ».

feu a mis à sac la maison avec tout le mobilier. Cet incendie fut la cause de la grandeur de Solness. Il morcela le jardin et y construisit des villas qui le rendirent célèbre. Mais à l'époque de l'incendie, la femme de Solness avait donné la vie à des jumeaux, qui moururent par suite des émotions de la mère. Pourquoi ce fait, auquel Solness est complètement étranger, lui cause-t-il de terribles remords ? Solness croit : « qu'il y a certains élus, certains hommes à part qui ont reçu la grâce, la faculté, le pouvoir de souhaiter une chose, de la désirer, de la vouloir... avec tant d'âpreté... si impitoyablement, qu'à la fin ils l'obtiennent. » Solness s'était aperçu d'une fente dans la cheminée, et cela pouvait causer un incendie. Alors, l'idée lui vint qu'en cas d'incendie, il pourrait faire sa fortune, en construisant des villas sur l'ample terrain de la maison. Il ne fit pas réparer la fente de la cheminée et ne cessait de désirer un incendie qui, en effet, se produisit. L'accident ne fut pas causé par la fente, et cependant, Solness est en proie aux remords, parce qu'il a désiré la destruction de la maison qui eut pour conséquence la mort de ses enfants et le malheur d'Aline. Il attribue à son désir une puissance active et se considère indirectement comme le destructeur du bonheur de sa femme. Sachant qu'Aline ne donnera jamais plus la vie à un enfant, il construit sans cesse des chambres d'enfants. Il y en a trois dans sa nouvelle maison. L'impossible a un charme étrange pour lui, inclination qu'il partage avec Hilde. L'idée d'avoir brisé le bonheur de sa femme devient presque une idée fixe chez Solness. Hilde trouve une explication plausible à son état maladif. « Qui sait si vous n'êtes pas venu au monde avec une conscience débile », dit-elle ?

Hilde a quelque chose de Rebecca West. Elle partage avec elle l'égoïsme et le désir farouche de triompher des autres. Elle obéit spontanément à un mouvement intérieur qui lui ordonne d'abandonner son père et d'aller chez Solness. Un mysticisme étrange règne dans ce drame. Les personnes semblent vivre et agir sous l'in-

fluence d'une force occulte. « Ce qui m'en a chassée est en moi. Je me suis sentie éperonnée et poussée jusqu'ici. C'était si attrayant, d'ailleurs¹ », dit Hilde. Ibsen-Solness appelle cette force le « Troll » qui habite dans le cœur de l'homme et le tient sous son empire. Hilde aime d'une façon presque malade tout ce qui est « attrayant ». En cela, elle rappelle son homonyme dans *la Dame de la Mer*. Elle s'enivre de l'histoire des vikings qui ravissaient des femmes et jouissaient sans remords de leur forfait. Hilde semble appartenir elle-même à la race des vikings. L'égoïsme spontané et la force brutale sont les principaux attributs de son caractère. La loi écrite n'existe pas pour elle. L'homme qu'elle aime doit lui appartenir, même dans l'union libre. Solness l'appelle « oiseau de proie » et elle répond vivement : « Et pourquoi pas ? Pourquoi ne chercherais-je pas une proie, moi aussi ? Pourquoi ne saisis-je pas le butin qui me plaît ? Si je pouvais seulement la prendre dans mes serres... ah ! si je pouvais l'enlever² ! Se sachant plus forte que les autres, elle croit avoir le droit de les anéantir. Et pourtant, elle est aux yeux de Solness le lever du soleil. L'homme qui menait une vie triste à côté d'une femme larmoyante, se sent inspiré et rajeuni par le fluide enivrant de la nature de Hilde. Elle est la jeunesse personnifiée, la jeunesse qui vient sous un nouveau drapeau, le drapeau de la liberté et de la vérité. Hilde force Solness à reconnaître le talent d'un ses employés, dont il redoutait la concurrence. Le mobile qui la pousse est conçu dans ses paroles : « Vous voulez donc me tuer ?... m'enlever ce qui m'est plus cher que la vie ? » — Solness : « Qu'est-ce donc ? » — Hilde : « Le bonheur de vous voir grand, de vous voir une couronne en main. Bien haut, tout au haut d'une tour d'église³. » Voilà le but qu'elle poursuit dans cette maison et dont la réalisation lui assure son

1. Acte II, p. 191.

2. Acte II, p. 196.

3. Acte II, p. 201.

royaume. Elle veut que son maître monte aussi haut qu'il a osé construire. Enfin, il lui promet de faire ce miracle encore le jour même. L'idée que son désir le plus ardent se réalisera met Hilde dans un état d'ivresse. « Terriblement émotionnant ! » murmure-t-elle entre ses dents.

Au dernier acte, Hilde semble avoir subi une métamorphose. Elle n'est plus le sauvage oiseau de proie. Mme Solness a commencé à l'aimer et lui offre son amitié. Ce fait jette le trouble dans l'âme de la jeune fille. Il y a quelque chose en elle qui s'oppose à tout ce qui est vil. Ne reconnaissant aucune loi écrite, elle obéit d'autant plus consciencieusement à son juge intérieur. Elle sent le danger auquel elle s'expose en restant auprès de Solness, vers lequel tout son être s'incline. C'est pourquoi elle prend la résolution de s'en aller. « Je ne puis faire de mal à une personne que je connais, je ne prendrais rien de ce qui lui appartient. » — Solness : « Qui vous parle de cela ? » — Hilde : « A une étrangère, c'est bien différent. Quelqu'un que je n'aurais jamais vu. Mais à une personne chez qui je suis venue ! Ah ! non, non ! fi ! » Il semble que son âme soit contaminée par la conscience malade de Solness. Il lui paraît pourtant insensé, absurde qu'on n'ose pas tendre la main pour saisir son bonheur ! Pour vivre ! « Seulement parce qu'il y a sur notre chemin une personne qu'on connaît ! » Son égoïsme naturel se révolte contre la force mystérieuse qui lui ordonne le renoncement.

Lorsque Ragnar, l'employé de Solness, rapporte la couronne, il révèle à Hilde toutes les faiblesses de son maître, son amour pour Kaja, la demoiselle de bureau, et sa peur de monter sur les toits ; le grand maître est un être faible, timide et sujet au vertige. Hilde est profondément blessée par ces paroles. Elle veut montrer à Ragnar l'injustice de ses calomnies et lui promet que Solness montera le soir même sur le sommet de la tour.

Hilde veut que son maître soit réhabilité. Sa croyance en sa grandeur est inébranlable. Elle suggère à Solness l'idée de monter, une couronne en main, sur le sommet de la tour. Et Solness lui promet de le faire. Quand il aura accompli son exploit, il couvrira sa princesse « de mille et de mille baisers ».

Lorsque Solness grimpe sur l'échelle, la foule est prise d'effroi, mais Hilde s'écrie : « C'est le maître lui-même ! » En effet, il atteint la girouette et y attache la couronne. Hilde a remporté la victoire : « Enfin, enfin ! Je le revois libre et grand ! » s'écrie-t-elle extasiée et ravie. L'impossible s'est réalisé, et en présence de ce miracle, Hilde oublie tout ce qui se passe autour d'elle. Dans sa folie, elle croit voir l'esprit suprême qui parle à Solness ; elle entend la musique de harpes fabuleuses et s'écrie triomphalement : « Vive maître Solness ! » A ce moment, la foule pousse un cri d'horreur ; Solness tombe de la tour et s'abat sur le sol. Hilde ne semble pas s'en apercevoir. Les yeux fixés sur la couronne qui flotte attachée à la girouette, elle répète tout bas : « Mon maître ! » Peu lui importe la mort du constructeur, car son triomphe a été complet. « Mais il a atteint le sommet ! Et j'ai entendu des sons de harpe dans l'air¹. »

La liberté individuelle de la femme est à son apogée dans ce drame. Hilde est la jeune fille norvégienne telle que nous la rencontrons aujourd'hui dans les pays scandinaves. Comparons-la à celles qui l'ont précédée, nous verrons la transformation qui s'est produite dans la pensée ibsénienne sur la situation sociale de la femme. La jeune fille des drames de jeunesse d'Ibsen, est le plus souvent un être timide et sentimental qui voit dans l'homme la personnification de son idéal. Elle attend modestement le moment où son maître daignerait la prendre pour épouse et faire d'elle une sorte d'esclave dévouée. Il y a même dans Nora des sentiments analogues. Le désir de voir un être supérieur dans l'homme qu'elle

1. Acte III, p. 275.

aime existe dans Hilde comme dans les femmes des drames précédents. Mais la croyance inébranlable à la supériorité de l'homme a fait place au droit du libre examen. Hilde vient non seulement pour rappeler à Solness sa promesse, mais encore elle veut se rendre compte s'il répond vraiment à son idéal. Peu de jours suffisent à son esprit clair et pratique pour découvrir toutes les faiblesses et les défauts de Solness. Puis elle prend la résolution de le délivrer de tout ce qui est faible et méprisable, et de le pousser à atteindre des hauteurs vertigineuses. Il se produit alors pour la seconde fois la tragédie de Brand. L'effort suprême pour atteindre la dernière hauteur morale tue. Solness a pris le rôle d'Agnès.

Il semble qu'ayant abandonné la forme romantique, Ibsen attribue à la femme plus de force morale qu'à l'homme. A partir de Lona Hessel, la femme manifeste une énergie, une force morale qui surpassent parfois celle de l'homme. La volonté féminine est à son apogée dans Hilde Wangel qui poursuit méthodiquement son plan et exerce une telle domination sur l'homme que celui-ci exécute spontanément les actions qu'elle lui suggère. Quant à la conception de la question féministe, Ibsen marque ici la transformation qui s'est produite dans la société. Ce qui surprend, c'est l'accueil que l'on fait à Hilde l'émancipée, dans le milieu bourgeois des Solness. Aline, la femme aux principes sévères, ne semble pas surprise de l'indépendance que manifeste Hilde Wangel. La société semble reconnaître que la femme n'abusera pas de sa liberté et qu'il y a en elle une tendance naturelle au suprême développement de la morale.

Le malheur de Solness est dû en partie à sa femme, âme étroite qui semble être issue de cette société bornée que l'auteur bafoue dans *les Revenants*. Elle est en apparence une épouse modèle, mais en réalité elle rend la vie insupportable à son mari. Son mot de prédilection la caractérise : c'est mon devoir, dit-elle à toute occasion. Pourtant elle remplit ses nombreux devoirs à contre-

cœur. Incapable de partager les intérêts de son mari, elle est pourtant d'une jalousie irritante, surtout quand elle la manifeste d'une façon sournoise, à coup d'épingles. Connaissant l'abîme qui la sépare de son mari, elle sent le vide dans son cœur. Malheureusement, Solness s'attribue la cause de cette mélancolie. « Car Aline avait aussi sa vocation tout comme moi », dit-il, et il ajoute : « de construire de petites âmes d'enfants, Hilde, des âmes d'enfants fortes, nobles et belles, qui puissent devenir des âmes d'hommes droites et élevées. Tels étaient les talents d'Aline¹. » En réalité, Aline n'a pas la vocation de la maternité. Il lui manque tout sentiment élevé. Elle n'est pas femme à se tourmenter d'un malheur terrestre. Sa foi aveugle dans la justice de Dieu la console de la perte de ses enfants. L'ambition de son mari lui est incompréhensible. Incapable d'adopter une pensée nouvelle, Aline ne s'élève jamais au-dessus de l'étroitesse de son monde. A l'insu de son mari, elle jouait avec ses poupées, auxquelles elle se sentait étroitement liée. Ce sont ses poupées qu'elle pleure et non ses enfants. « Mon Dieu, tous ces vieux portraits, accrochés aux murs, et les vieilles robes de soie. Elles étaient dans la famille depuis des temps immémoriaux. Et les vieilles dentelles faites par mère et grand'mère. Tout cela a brûlé ! Pensez donc... jusqu'aux bijoux (et avec un profond soupir). Et toutes les poupées² ! » Voilà la cause véritable de son chagrin. Rien ne l'attache à son mari. Malgré leur vie commune, les époux sont étrangers l'un à l'autre. Ils vivent dans deux mondes différents : Solness dans le monde de ses rêves ambitieux, et Aline dans le monde étroit des traditions anciennes.

1. Acte II, p. 174.

2. Acte III, p. 223.

RITA, ASTA¹.

D'après les premières paroles de Rita, on peut se croire en présence d'une union conjugale vraiment idéale. Son mari est rentré après un voyage de six semaines et Rita avoue à sa belle-sœur avoir souffert de son absence. Il était parti pour écrire un livre sur la *Responsabilité humaine*, mais il n'a pas écrit une seule ligne. La « loi de la transformation » l'a soumis à son empire. Au lieu de s'occuper à écrire son livre, il préfère appliquer sa doctrine sur son enfant, le petit Eyolf, pauvre créature estropiée qui ne peut marcher qu'avec des béquilles. L'uniforme qu'il porte n'est pas en harmonie avec les béquilles. Terrible supplice pour les parents de l'entendre parler de ses espoirs qui ne se réaliseront jamais, car le petit désire grimper sur les montagnes, apprendre à nager, et son rêve est de devenir soldat. Le malheur du petit Eyolf ronge le cœur de ses parents. Mais il y a autre chose encore qui fait que les parents ne peuvent pas voir les béquilles. Les paroles de la vieille femme aux rats ont un double sens : « Votre très humble servante, Monsieur, Mesdames. Il n'y aurait pas de bêtes rongeurs dans la maison ? Quelque peu confondus, Rita et Alfred nient avoir de ces rongeurs. Une atmosphère étrange enveloppe la personne de la vieille femme aux rats. Elle passe de maison en maison pour chasser les rats. Pour les ensorceler, elle mène son petit chien trois fois autour de la maison, et s'embarque dans un bateau, en jouant de la guimbarde. Les rats, attirés par la musique, suivent la sorcière sur l'eau. « Il n'y a pas à dire, il faut qu'ils viennent », explique-t-elle. « Pourquoi faut-il qu'ils viennent ? » demande Eyolf effrayé. « Justement parce qu'ils ne veulent pas. C'est parce qu'ils ont une si épouvantable peur

1. *Le Petit Eyolf*, drame en trois actes, fut écrit en 1894. — Les passages que nous citons sont tirés de la traduction de M. Prozor. 1895.

de l'eau qu'il faut qu'ils viennent », répond-elle. Dès le début, le charme ensorceleur de la vieille femme influence le petit Eyolf d'une façon bizarre. Il a peur du petit chien et pourtant il se sent attiré par une force surhumaine et caresse le sac où le chien est caché.

Alfred a épousé Rita parce que sa richesse lui permet de suivre sa vocation d'écrivain et d'assurer l'avenir de sa sœur. Ce n'est pas l'amour qui l'attache à sa femme, c'est surtout la reconnaissance. Rita constate avec effroi le changement qui s'est produit dans l'âme de son mari pendant son absence. Elle sent qu'il s'éloigne d'elle, qu'il s'adonnera tout entier à l'éducation de son enfant. Elle retire brusquement sa main, quand il lui assure qu'il exécutera ses intentions en collaboration avec elle et Asta. Rita est jalouse de sa belle-sœur pour laquelle Alfred a une affection profonde. Elle veut qu'Asta épouse Borkmann, « parce qu'elle s'en irait loin et qu'elle ne viendrait plus ici comme à présent ». Elle explique franchement qu'elle déteste le travail de son mari, parce que ce dernier s'en occupe jour et nuit et ne pense plus à sa femme. De même, elle ne fait pas un secret de son aversion pour le petit Eyolf. Oubliant sa dignité de mère, elle regrette de lui avoir donné la vie, car elle croit que l'enfant lui dérobera l'entière affection d'Alfred. Rita est consciente de la bassesse de ses sentiments, mais elle est incapable de se dominer. « J'ai souvent peur de moi-même », dit-elle d'un ton lugubre. La maternité a été pour Rita un mal inévitable, dont elle ne veut pas supporter les conséquences. « Je ne me contenterai pas de n'être que la mère d'Eyolf. Je ne veux pas, te dis-je. Je ne peux pas. Je veux être tout pour toi, pour toi Alfred¹. » D'après ces idées anarchistes, la maternité est un devoir subordonné au droit individuel de la femme. L'apothéose de la pudeur féminine, qu'Ibsen célèbre dans la plupart de ses drames antécédents, devient ici une caricature. La joie de vivre de Régine et le goût du vice de Hedda

1. Acte 1^{er}, p. 59.

Gabler forment un mélange intéressant chez Rita. A la rentrée de son mari, elle s'était habillée de blanc et l'avait reçu en cheveux, sous la lumière d'un abat-jour rose. Elle avait préparé du champagne, mais son mari n'a pas vu la beauté de sa femme, il ne songeait qu'à ses projets au sujet de l'éducation de son fils. « Le champagne était là, mais tu n'y touchais pas », dit Rita déconcertée. Elle lutte contre la force de la « loi de la transformation » qui veut que tout change dans le monde. De même l'affection voluptueuse des premiers temps de son union avec Alfred est soumise à cette loi. Incapable d'y changer quelque chose, Rita menace son mari de se venger de son indifférence et de le tromper avec le premier venu. Ce sentiment d'impuissance déchaîne en elle les passions les plus viles. Au fond de son cœur, elle désire la mort de son enfant et au moment où elle parle du regard de l'enfant qui porte malheur, le bruit se répand au dehors que le petit Eyolf s'est noyé dans le Fjord. A ce moment, Rita manifeste un désespoir étrange.

La mort d'Eyolf est enveloppée de mystère. Alfred fut ensorcelé par le charme de la solitude des montagnes, de même le petit Eyolf a été forcé de suivre la femme aux rats. La mort tragique de l'enfant jette le plus grand trouble dans l'âme d'Alfred. « Il faut bien que cela ait un sens. La vie, l'existence, le destin ne peuvent être vides de sens », se plaint-il. Rita est encore plus désespérée que son mari. Elle a subi une métamorphose. Elle n'est plus la femme joyeuse et riante, toujours préoccupée de sa propre personne. L'image du corps inanimé de son fils arrête ses pensées égoïstes. On lui a raconté qu'avant d'être emporté par le courant, on a vu Eyolf au fond de l'eau, les yeux grands ouverts. Cette image remplit le cœur de Rita d'épouvante. Elle voit partout le regard de l'enfant qui se fixe sur elle avec une expression accusatrice. Il se produit pour elle le même phénomène qui a empêché Rebecca West de jouir de son crime. Rita désirait la mort de son enfant, comme Rebecca voulait le suicide de Félicie. Mais au moment où elle touche au but, elle ne

peut plus jouir de son triomphe, elle est devenue autre, victime de la loi de la transformation.

Pourtant, la mort du petit Eyolf n'a pas été inutile. Ses parents commencent à réfléchir sur le tort qu'ils ont fait à leur enfant. Ils se reprochent mutuellement de l'avoir privé d'amour et d'avoir été la cause de son infirmité. Eyolf a été estropié par la faute de ses parents. Un jour, Alfred a été chargé par sa femme de veiller sur l'enfant qui dormait sur la table ; il l'a laissé, attiré par la coquetterie de sa femme qui l'appelait de la pièce voisine. Cependant, l'enfant est tombé et la chute l'a rendu infirme. Si le petit Eyolf avait pu nager, il se serait sauvé, par conséquent ses parents sont indirectement la cause de sa mort.

Jusqu'ici, Ibsen, l'apôtre de la vérité, était l'adversaire de ceux qui imposent à la femme la croyance en un être mystique qui récompense et punit. Dans ce drame, Ibsen semble soutenir qu'il faut à la femme un appui plus solide que celui de la morale positive. Il lui faut la croyance en un Être sublime. « Tu n'aurais pas dû m'enseigner le doute » reproche Rita à son mari. « Aurait-il donc mieux valu te laisser vivre de chimères ? » demande Almers. — Rita : « Cela eût mieux valu pour moi. J'aurais eu du moins quelque consolation dans ma peine, au lieu d'être là, à ne pas savoir où j'en suis⁴. »

Alfred appelle l'amour qui l'a lié à Rita « un feu dévorant », et il avoue que cet amour est mort pour toujours, mais qu'il peut renaître sous une forme nouvelle. Cet amour nouveau sera plus beau, plus pur, délivré de tout sentiment vil. En effet, une résurrection étrange se produit dans l'âme de Rita. Ses tumultes intérieurs et ses remords ont anéanti ses penchants sensuels. Tous ses désirs se sont réalisés : Asta quittera la maison pour toujours et Eyolf est mort. Mais Rita ne peut plus jouir du bonheur d'être seule avec son mari. Elle supplie Asta de rester et d'occuper la place du petit Eyolf. Asta

refuse. Ibsen peint les remords de Rita sous une forme saisissante et effroyable. L'imagination de la jeune femme est surexcitée de telle sorte qu'elle croit voir les yeux de l'enfant partout où elle fixe son regard. Dans ces conditions, il est compréhensible qu'une transformation se produise dans son âme. Elle sent naître en elle une nouvelle conception de la morale qui anéantit tout intérêt personnel. Alfred appelle ce phénomène : « Une résurrection, le passage à une vie plus haute. » « Oui, mais au prix du bonheur, de tout le bonheur de la vie », répond Rita.

Voyant le but de sa vie disparaître, Alfred songe à la mort, mais il arrive tout de même à la conclusion mélancolique qu'il ne pourra pas s'arracher à la vie, même après avoir reconnu l'inutilité de l'existence. Rita est moins désespérée; la joie de vivre n'est pas encore tout à fait morte en elle. Elle a l'idée confuse que la vie pourrait être belle et délicieuse, si l'on savait lui donner un but supérieur. Ses idées sont encore enveloppées d'obscurité. La lumière lui vient du dehors, de la vie sociale, où il y a tant à remédier. Au moment où Rita et Alfred se plaignent de l'inutilité de leur existence, le bruit d'une querelle se fait entendre. Il vient d'un petit hameau situé sur la plage, où de pauvres nautoniers vivent dans la plus grande misère. Le soir, les hommes rentrent ivres, battent leurs femmes et leurs enfants, et les cris des pauvres retentissent dans l'air. C'est comme une démonstration de la vraie misère, comme un reproche adressé aux privilégiés qui, dans une crise de dégoût, se plaignent de l'inutilité de la vie. Enfin, le cœur charitable de la femme s'éveille dans Rita. Elle reconnaît que le but suprême est de renoncer aux intérêts personnels et de vivre pour autrui. Le cri de la misère humaine est un appel guerrier qui ramène Rita sous le drapeau de ceux qui marchent à la tête des régénérateurs du monde. Elle se sent assez forte pour accomplir seule cette œuvre, et ne fait pas d'effort pour retenir son mari. Son intention est d'amener les pauvres enfants chez elle et de s'adonner de toute

son âme à leur éducation. « Ce sont là de pures folies ! Je ne connais personne au monde de moins propre à une telle œuvre que toi », lui reproche Alfred. Rita lui répond qu'elle s'élèvera et se formera elle-même pour être digne de sa tâche. C'est la réponse que Nora a donnée à Helmer, quand celui-ci lui posait des questions semblables. Mais Rita n'a pas besoin d'aller dans le monde pour faire des expériences. Ses remords l'ont purifiée et fortifiée. Cette métamorphose fait voir à Alfred la vie sous un autre jour. La tâche d'écrire des livres sur la responsabilité humaine lui semble vaine, si on ne met pas en action ces belles doctrines. « Peut-être pourrais-je me joindre à toi..., t'aider, Rita ? » dit-il. Et les époux se tendent la main et s'unissent.

Leur nouvelle union reposera sur le fond solide de l'accomplissement du devoir envers autrui. Ainsi la mort du petit Eyolf n'a pas été inutile, les choses ne sont pas livrées au hasard dans le monde ; car tout ce qui existe tend à sa propre perfection. De même, le travail d'Alfred n'a pas été inutile. Sans s'en rendre compte, Rita a adopté peu à peu quelques-unes de ses idées sur la responsabilité humaine. Alfred élève un drapeau, symbole de la victoire obtenue sur les penchants égoïstes. « Où faut-il regarder, Alfred ? demande Rita, tout éblouie de la nouvelle lumière qui se répand dans son âme. Et son mari répond : « En haut... vers les sommets, vers les étoiles. Et vers le grand silence ! »

Rita n'est pas une apparition nouvelle dans le théâtre d'Ibsen. Pour créer ce personnage, Ibsen a emprunté des traits à Hedda Gabler et à Rebecca West. Rita tient de Hedda la cruauté égoïste, l'aversion pour toute question sérieuse et surtout pour le devoir. Elle est sensuelle comme Rebecca, et son sort ne diffère guère de celui de l'héroïne de Rosmersholm. Rita a peut-être surpassé Rebecca en ce qui concerne la conception morale du but de l'existence humaine. A ses yeux, pour expier ses péchés, l'individu n'a pas le droit de s'anéantir, le suicide est encore un acte d'égoïsme. Tout individu a

son utilité dans le monde, en tant qu'il s'adonne à la tâche de « vivre pour autrui ».

Ce qui est nouveau dans ce drame, c'est l'accentuation de la sensualité de la femme. Notons qu'Asta, la sœur d'Alfred, sent en elle également une certaine sensualité, malgré son caractère doux et désintéressé. Avant de se marier, Alfred vivait avec sa sœur qui l'aimait d'un amour tendre et dévoué. Ils vivaient dans une harmonie parfaite; et lorsqu'il est dégoûté de sa femme, Alfred veut reprendre la vie commune avec sa sœur. Mais en son absence, Asta apprend par des lettres de sa mère qu'Alfred n'est pas son frère. Dans ces conditions, leur amour serait également soumis à la loi de la transformation car : « un amour de frère et sœur... est l'unique lien qui échappe à la loi de la transformation¹ », a dit Alfred. Asta sent de plus en plus que des sentiments indéfinissables prennent de l'empire sur elle. Elle commence à aimer Alfred d'un sentiment étrange, auquel se joint la sensualité. Son amour subit la métamorphose inverse de celle de Rebecca West. L'affection sensuelle de Rebecca pour Rosmer se transforme en amour doux et exempt de tout désir; chez Asta, c'est le contraire. Pour éviter d'être vaincue par sa passion, elle se décide à accepter la main d'un brave garçon, et elle avoue qu'elle se fuit elle-même quand elle quitte la maison d'Alfred.

ELLA RENTHEIM, GUNHILD, FANNY WILTON²

Au lever du rideau, la scène est enveloppée d'une mélancolie hivernale. La neige qui tombe dans la pénombre s'harmonise étrangement avec la toilette sombre de

1. Acte II, p. 135.

2. *Jean Gabriel Borkmann*, drame en quatre actes, fut écrit en 1896. — Les passages que nous citons sont tirés de la traduction de M. Prozor. 1897.

la vieille dame. Contrairement aux habitudes de l'auteur, le premier acte nous fait connaître presque tout le contenu de la pièce. Le banquier Borkmann a spéculé avec des titres et des actions déposés à sa banque. Trahi par un ami, il fut saisi par la justice et condamné à cinq ans de prison. Sa femme Gunhild, nature froide et égoïste, ne lui pardonnera jamais d'avoir déshonoré la famille. Après avoir évité de la rencontrer pendant huit ans, Ella Rentheim, sa sœur, vient lui rendre visite. De la haine existe entre les sœurs, car toutes les deux ont aimé Borkmann. Malgré les liens du sang, Ella ne ressemble pas à sa sœur. La première est tendre, tandis que sa sœur a un caractère austère et haineux. Depuis que son mari est sorti de prison, elle ne lui a pas parlé. Les époux vivent séparés. Borkmann occupe la grande salle au premier étage, qu'il arpente jour et nuit sans sommeil et sans paix. Depuis huit ans, il n'est pas sorti de cette salle. Sa femme n'a aucun mouvement de pitié pour lui. Son chagrin, à cause de la ruine, n'est que de l'égoïsme. Le seul but qu'elle poursuit est de réhabiliter le nom des Borkmann, et elle veut que son fils unique lui serve de moyen pour réaliser ce rêve. Elle aime dans son fils uniquement le régénérateur de l'honneur des Borkmann. « Ehrhard doit avant tout répandre un tel éclat autour de lui, que personne, dans tout le pays, n'aperçoive plus l'ombre jetée par son père et qui nous couvre, mon fils et moi¹. » Mais Gunhild se trompe au sujet de la vocation de son fils. Celui-ci ne se sent pas prédestiné à relever l'honneur de sa famille. Il n'a pas été élevé par sa mère, et celle-ci n'eut pas l'occasion de lui inspirer sa mission. Après la banqueroute de Borkmann, Ella Rentheim avait emmené l'enfant chez elle et l'a gardé jusqu'à sa quinzième année. Elle a été pour lui une mère tendre et dévouée, qui a essayé de faire de cet enfant un homme heureux. Gunhild ne comprend pas qu'un enfant puisse avoir d'autres intérêts que ceux de ses parents. Ella et

Gunhild, qui étaient entrées en lutte pour obtenir le cœur du même homme, reprennent maintenant les hostilités à propos du fils de cet homme. Ella lutte par amour et Gunhild par égoïsme. La première ne veut que le bonheur du jeune homme; la seconde sacrifierait son bonheur pour celui de la famille. Gunhild croit fermement à son influence sur Ehrhard; elle s'est préparée à la lutte qu'elle prévoyait depuis longtemps. Sa tâche la plus acharnée est de donner à Ehrhard une mauvaise opinion de sa tante.

Borkmann a fait un mariage de raison comme Almers, mais il a eu des torts plus graves, car, par son mariage, il a brisé le cœur d'Ella. Nature fière et opiniâtre, il ne veut pas avouer son tort; au contraire, il cherche à se consoler par des phrases telles que : « Ah! ces femmes! Elles nous gâtent et nous déforment l'existence! Elles brisent nos destinées, elles nous dérobent la victoire! » Foldal, son unique ami, qui vient le voir de temps en temps, prétend par contre : « Il est si bon, il est si doux de penser que là-bas, au loin, tout autour de nous... la vraie femme existe, quoi qu'il en soit¹ » Quand Borkmann est abandonné par tout le monde, la femme qu'il a aimée, Ella Rentheim, vient lui rendre visite. Au premier instant, il est ému, car il a eu une affection profonde pour elle; mais son émotion ne dure que quelques instants. Borkmann est capable de maîtriser ses sentiments dans n'importe quelles circonstances. Esprit entreprenant, il était entièrement captivé par ses grands projets de banquier. Il fut lui-même comme ensorcelé par la puissance étrange de « l'airain qui chantait et l'appelait du fond des montagnes ».

Même au moment de revoir son amie de jeunesse, après de longues années, il ne la serre pas sur son cœur : au contraire, il lui reproche froidement d'avoir été la cause de sa ruine, car Ella a refusé la demande en mariage de Hinkel, ami et associé de Borkmann. Hinkel a deviné

la cause de son refus, qui était, en effet, l'affection d'Ella pour Borkmann. Pour se venger de l'ami favorisé, il l'a trahi et accusé, en livrant de nombreuses lettres que Borkmann lui avait confidentiellement écrites. Pourtant, Hinkel n'avait pas à se plaindre de Borkmann, car ce dernier lui avait promis de ne pas prendre pour femme Ella Rentheim. Pour ce service, il avait obtenu de Hinkel le poste de directeur de banque. Ella le lui reproche amèrement : « Tu as tué en moi la vie d'amour. Comprends-tu ce que cela veut dire ? L'Écriture parle d'un péché mystérieux pour lequel il n'est pas de rémission. Je n'ai jamais compris, jusqu'à présent, quel était ce péché. Aujourd'hui, je le comprends. Le grand péché qui échappe à la grâce... celui-là le commet qui tue la vie d'amour dans un être¹. » Borkmann est lui-même victime de son ambition, car il aimait Ella et abandonna cette femme qui était capable de le rendre heureux. Le contraste le plus vif se fait remarquer entre les deux sexes : l'ambition de l'homme est plus forte que l'amour, tandis que l'amour est l'unique fin dans la vie de la femme. L'homme est capable de sacrifier la femme pour des causes ambitieuses, et il ne voit pas un crime dans cette façon d'agir. Ella le lui reproche : « En cela, tu a été doublement criminel. Tu as assassiné ta propre âme et la mienne. » Aux yeux de Borkmann, une telle conception ne peut surgir que d'une sensibilité exagérée, propre à la nature féminine. « Tu es femme, et pour toi, rien au monde ne prévaut,... » — Ella : « Non, rien... » — Borkmann : « Contre les droits de ton cœur. » Borkmann et Ella ont été obligés de renoncer à leur amour. Borkmann se console par les joies qu'il trouve dans sa profession. Pour Ella, il n'y a pas de consolation possible. Du moment qu'elle ne peut pas avoir l'homme aimé, son bonheur est brisé. Incapable d'être heureuse par un autre, elle renonce à sa vocation naturelle et mène une vie triste et sans but. A ses yeux, il n'y a qu'un seul

1. Acte II, p. 121.

bonheur possible pour la femme, c'est celui d'être épouse et mère. « C'est toi qui es le coupable. Tu as tué en moi toute joie humaine. » — Borkmann : « Ne dis pas cela, Ella ! » — Ella : « Ou du moins toutes les joies de la femme ! » L'état inassouvi de son âme la rend impitoyable et mélancolique. Pour le fils de Borkmann seul elle éprouve une vive affection, qui n'est autre chose que l'épanouissement de ses sentiments maternels. En effet, le plus grand malheur d'Ella vient de ce qu'elle n'a pas été mère. « Tu m'as ravi les joies maternelles, et aussi les peines et les larmes de la maternité. Ce fut encore là, peut-être, ma perte la plus cruelle². » Par une manie de vieille fille, elle prie Borkmann de permettre que son fils porte le nom des Renheim. Lorsque, en mourant, elle laissera un héritier de son nom, elle jouira de la douce illusion d'avoir été mère. Enfin Borkmann cède à sa prière. A ce moment, Gunhild, furieuse, entre dans la salle et menace Ella d'employer tous les moyens possibles pour empêcher ce changement de nom. « Je viens lutter pour toi, te défendre contre les forces mauvaises », dit-elle à son mari. Mais, en vérité, elle n'est poussée que par son égoïsme ; elle craint que son fils échappe à la mission de reconstituer l'honneur des Borkmann.

Le troisième acte nous met en présence de la lutte entre les deux femmes. Gunhild fait venir son fils pour décider à qui il appartiendra, ou à sa mère ou à sa tante. A l'étonnement de tous, il déclare ne vouloir appartenir ni à l'une ni à l'autre, car il veut suivre sa propre destinée. Il est loin d'en cacher la cause : « Eh ! mon Dieu, mère... je suis jeune ! Cette odeur de renfermé finira par m'étouffer. » Ainsi il fait à sa mère les reproches qu'Oswald adresse à Mme Alving. Il étouffe dans la morne atmosphère de la maison paternelle, et la joie de vivre lui est indispensable. Chez Ella, il a appris à être heureux, mais aussi chez cette vieille tante, il ne trouvait

1. Acte II, p. 127.

2. Acte II, p. 130.

pas l'atmosphère que réclame sa jeunesse. A son avis, il faut vivre pour le bonheur et non pour le devoir. Épris d'une jeune femme, Mme Wilton, il veut aller en voyage avec elle. Le départ est fixé pour le soir même. Le jeune homme n'en fait pas secret. Il vient pour dire adieu à ses parents, pendant que le traîneau l'attend à la porte. Mais Gunhild ne peut s'arracher à son égoïsme. Elle ne veut pas donner la main à son fils qui lui tend la sienne. « Ne me touche pas ! » s'écrie-t-elle. Ella l'embrasse et lui souhaite tout le bonheur du monde. La vieille fille semble songer à sa jeunesse perdue, quand elle dit au jeune homme : « Vis donc ta vie... et sois heureux, aussi heureux que tu peux l'être. »

La scène change sans que le rideau baisse au dernier acte. Il fait nuit. La neige couvre la terre d'un linceul blanc, et dans la cour obscure, vaguement éclairée par quelques rayons de lune, le vieux Borkmann s'apprête pour sa dernière promenade. Enfin, il trouve les paroles qu'il aurait dû prononcer quand il était jeune : « Veux-tu venir avec moi, Ella ? » dit-il. « Moi ? En ce moment ? » répond-elle d'un ton lent et mélancolique. Elle accepte le bonheur tardif d'aller avec l'homme qu'elle aime, bien que ce soit au seuil de la tombe. Une puissance étrange attire Borkmann vers le lieu où, étant jeune homme, il a passé avec Ella des moments heureux. Comme s'il voulait se réhabiliter aux yeux de son amie, il lui montre du haut d'une colline, le vaste pays qu'il appelle « son royaume ». Ici, au temps de sa jeunesse, il a formé des rêves ambitieux. Cette fois-ci, Ella est impitoyable. Elle prédit à Borkmann que jamais il ne prendra possession de ce royaume, car la victime de son ambition lui barrera le chemin. En effet, Borkmann ne réalise pas son rêve. Une main glaciale touche son cœur et l'étreint. Il meurt dans la solitude sur la hauteur de la montagne. Ella ne va pas chercher secours. « Non... Il vaut mieux qu'il en soit ainsi. Cela vaut mieux pour toi, Jean Borkmann », dit-elle. Elle aime mieux voir mourir l'homme aimé que savoir qu'il mène une vie pitoyable. « C'est

plutôt de froid qu'il est mort », dit-elle à Gunhild qui vient chercher son mari. Au-dessus du corps inanimé de Borkmann, les sœurs se tendent la main, et elles s'unissent pour pleurer la mort de l'homme qu'elles ont aimé.

Il y a, dans ce drame, un personnage qui éveille un intérêt particulier : c'est Fanny Wilton ; Fanny Wilton appartient au genre des Régine. Elle ne se fait pas des chimères de la vie. D'après ses propres paroles, on peut supposer que son éducation a été négligée¹. Elle n'a presque pas connu sa mère. Faute de guide, elle s'est formé une morale, et d'après son naturel, elle ne se rendait pas la tâche trop difficile. Sa maxime est que la jeunesse a le droit de s'amuser. Éprise du jeune Ehrhard, elle ne se donne pas la peine de vaincre sa passion ; au contraire, elle veut en jouir autant que possible. Le jeune homme est captivé par le charme de cette femme coquette, malgré la différence d'âge, car Fanny a sept ans de plus que lui. Elle sait que l'ivresse de l'amour de durera pas longtemps, pourtant, elle ne voudrait pas renoncer à Ehrhard. Elle emmène avec elle la petite Frida Foldal, âgée de quinze ans, à laquelle Ehrhard donne des leçons de musique. Fanny Wilton ne se désolera pas, si, à un moment donné, elle sent que l'affection d'Ehrhard va vers la jeunesse. Pour le moment, tout ce qu'elle désire, c'est d'être heureuse, aspiration qu'elle partage pleinement avec Ehrhard. Elle ne se fait pas de scrupules au sujet de l'avenir. Jouir du bonheur présent et ne pas s'inquiéter du lendemain, telle est sa maxime. Fanny Wilton est plus qu'un personnage d'épisode dans ce drame. Elle représente un certain genre de femmes modernes qui se sont dégagées de toutes les contraintes morales pour jouir amplement de la vie. Ici, l'individualisme est poussé à l'extrême. Ces femmes réclament le droit de jouir librement de ce qu'elles appellent le bonheur, sans égard pour personne.

1. Voir la fin de l'acte I^{er}.

Ibsen constate avec scepticisme que de telles maximes ne peuvent pas s'accorder avec l'intérêt de la collectivité ; et de plus en plus, il doute que la femme actuelle soit digne d'être un soutien de la société. Il nous exposera ses doutes d'une façon plus précise dans son dernier drame.

IRÈNE, MAIA¹

Le premier lever du rideau nous montre un homme âgé à côté de sa jeune femme qui s'ennuie dans l'union conjugale. Les personnages de ce drame sont de ceux qui prennent les complications conjugales à la légère. Maïa est la femme d'un sculpteur qui, arrivé à une grande célébrité, est dégoûté de sa gloire. Il est fatigué des acclamations de la foule qui admire dans ses œuvres « quelque chose qui n'existe pas ; quelque chose qui ne lui a jamais passé par la tête ». Dégoûté de l'esprit étroit de ses admirateurs, il ne fait alors que des portraits qui ont également beaucoup de succès. Mais il prétend que ces portraits ne sont en vérité que des masques de toutes sortes de bêtes telles que des ânes, des chiens, des chevaux, des bœufs. Il est compréhensible que la vie à côté de cet homme désabusé, a peu d'attrait pour sa femme.

Après de longs voyages, les époux sont rentrés dans leur pays natal, pour passer quelque temps aux bains de mer ; Maïa est déprimée par le morne silence qu'elle prétend pouvoir « entendre. » Elle n'est pas joyeuse non plus à l'idée de rentrer dans leur villa que son mari appelle un joli foyer. Par contre, sa femme s'obstine à la désigner expressément par le mot : maison, pour accentuer qu'elle ne se sent pas chez elle dans ce foyer. Malgré sa richesse,

1. *Quand nous nous réveillerons d'entre les Morts*, épilogue en trois actes, parut à Noël 1899. Les passages que nous citons sont tirés de la traduction de M. Prozor. 1900.

Maïa est désillusionnée par le mariage et s'aperçoit trop tard qu'elle s'est trompée. Fille de parents pauvres, elle s'est laissée tenter par la richesse et la célébrité du sculpteur Rubek qui lui a promis de l'emmener sur le sommet d'une haute montagne pour lui montrer toutes les splendeurs du monde. Quand, plus tard, Maïa lui rappelle cette promesse, il ne s'en souvient plus. « Vraiment, je te l'ai promis aussi ? » dit-il. Cela prouve que Maïa n'a pas été la première à qui Rubek a manqué de parole. Pourtant, la jeune femme est loin de prendre son sort au tragique, car elle n'aime pas son mari. Celui-ci est lui-même la cause de cette indifférence ; il n'a jamais voulu faire de sa femme sa véritable camarade. Maïa est pour lui ce que Nora est pour Helmer. Pourtant, il se trompe au sujet de la nature de sa femme. « Ce n'est pas seulement pour jouer que je t'ai suivi¹ », dit-elle d'un ton grave. Rubek veut se justifier et répond : « Tu n'es pas faite pour les grandes ascensions. » A ce sujet, il se trompe également, car Maïa lui prouve plus tard qu'elle a un goût très prononcé pour les hautes montagnes, à condition d'être accompagnée par le guide qu'il lui faut. Dès qu'Ulfheim apparaît sur la scène, Maïa prend un grand intérêt à ce chasseur d'ours qui fait le contraste le plus vif avec son mari. Après avoir passé quatre ans à côté d'un esthète aux nerfs affinés, c'est pour elle une délivrance de s'en aller avec le robuste chasseur d'ours, pour avoir le plaisir peu esthétique de voir manger ses chiens. De l'amitié s'établit entre Maïa et Ulfheim. Maïa se sent surtout attirée par ce chasseur, parce qu'il est le contraire de Rubek. « Il n'est pas artiste pour un brin² », lui dit-elle. Elle n'a d'autres épithètes pour lui que : le « vilain tueur d'ours ». Ce qui l'impressionne surtout, c'est sa force farouche qu'elle cherche en vain chez son mari. Elle fait tout de même un dernier essai pour s'approcher de lui : « Veux-tu que je m'assoie sur tes genoux... comme dans les premiers temps ? » demande-t-elle avec quelque coquet-

1. Acte I^{er}, p. 64. — 2. Acte II, p. 122.

terie. Rubek refuse froidement ; tout ce qu'il accorde à sa femme, c'est d'occuper une place à côté de lui. Il se montre tout à fait indifférent à la sympathie qu'elle a pour Ulfheim.

Maïa tend à reconquérir la liberté et ce désir coïncide heureusement avec le tumulte qui agite le cœur de son mari. Ce dernier a rencontré Irène Sartow qui lui a servi de modèle pour son marbre : *le Jour de la Résurrection*, par lequel il devint célèbre. Après cette rencontre, il éprouve doublement le vide de son union avec Maïa. Maïa n'a pas les qualités d'une femme d'artiste. Rubek lui avoue franchement qu'il l'a épousée par besoin de distraction et que sa nature d'artiste cherche maintenant d'autres moyens pour se distraire. En effet, il a passé les longues années de son union avec Maïa dans une sorte de paralysie intellectuelle. La réapparition d'Irène, son ancien modèle, éveille l'artiste. Tout son être tend à s'unir avec l'amie de sa jeunesse. Il ne fait pas le moindre effort pour dissimuler ses désirs à sa femme. « Mais au nom du ciel, pourquoi ne pas nous séparer en ce cas ? » dit-elle, et elle ajoute : « Mais mon cher Rubek, à quoi bon tant de bruit et d'explications pour une chose si simple¹ ? » Elle est loin de vouloir contraindre la liberté de son mari. Ses idées morales sont des plus larges. Par exemple, elle ne trouverait rien d'extraordinaire dans le fait d'habiter avec Irène et Rubek, pour faire plaisir à ce dernier. Quand elle part pour aller à la chasse avec le terrible tueur d'ours, elle dit à son mari : « Bonne nuit, professeur ! » pour souligner qu'il est pour elle plutôt le professeur que le mari. « Je cherche la vie pour la faire passer avant toute autre chose² », dit-elle en partant, et son chant résonne dans les montagnes comme un long soupir de délivrance :

Libre, libre, échappé de cage,
Je fends les airs, oiseau volage,
Libre, libre, échappé de cage.

1. Acte II, p. 145. — 2. Acte II, p. 189.

Nous la retrouvons au troisième acte dans le haut des montagnes, où elle se défend contre les attaques d'Ulfheim. Elle l'appelle faune et diable, mais du ton dont elle parle, on devine que le diable lui est très sympathique. Ibsen nous montre symboliquement qu'elle s'est égarée dans les montagnes avec Ulfheim, de telle sorte qu'elle ne saura plus retrouver seule le chemin pour rentrer. Le sentier qui descend vers la plaine est si rapide qu'elle aura besoin d'un guide pour ne pas y périr. Enfin en liberté, Maïa frissonne à l'idée d'avoir été emprisonnée dans une cage d'or pendant de longues années. C'est pourquoi elle est drôlement effrayée, quand Ulfheim lui offre un château. « Y a-t-il des œuvres d'art dans ce château ? » demande-t-elle. A la réponse négative de son ami, elle se sent rassurée et se confie joyeusement à lui : « Eh bien ! venez et portez-moi jusqu'en bas par l'abîme. » A ce moment, Rubek arrive avec Irène. Mais Maïa ne craint pas la rencontre, car c'est son mari même qui lui a donné congé pour qu'elle aille à la chasse. « Vous ne voyez donc pas que ce chemin peut mener à la mort ? » demande Ulfheim. En effet, le chemin que Rubek et Irène ont pris pour arriver à la hauteur sublime de leur vie, est un des plus dangereux. Une tempête les menace et Ulfheim et Maïa s'empressent de quitter ce lieu où l'orage déchaînera les avalanches. Maïa qui, aux yeux de Rubek, « n'est pas faite pour les grandes ascensions », a plus de courage qu'il n'a pensé. Dans les bras d'Ulfheim, elle arrivera saine et sauve là-bas, où un bonheur paisible l'attend.

Le personnage qui éveille un intérêt particulier dans ce drame est Irène. L'analyse de son caractère est d'autant plus compliquée que la jeune femme est à demi folle. Elle a revu Rubek par hasard aux bains de mer. Au moment de leur rencontre, elle semble se réveiller d'un long sommeil, et le souvenir du passé lui revient en mémoire. Irène fut la cause de la grandeur de Rubek. La beauté pure de cette femme et l'accord de leurs âmes exerçaient une telle influence sur l'artiste qu'il put créer

une œuvre de génie. Irène appelle cette œuvre « son enfant ». « J'ai gagné les ténèbres quand j'ai vu l'enfant inondé de gloire et de lumière¹ », dit-elle. Après avoir abandonné Rubek, Irène a mené une vie désordonnée. Elle, la femme pure, s'est jetée dans les plaisirs, avec le désespoir de celui qui, désillusionné par la vie, veut se ruiner soi-même et les autres. Sans rougir, elle raconte à Rubek qu'elle a posé nue dans les tableaux vivants aux Variétés, et elle lui parle avec un sourire sarcastique des troubles que sa beauté a causés dans le cœur des hommes. Son premier mari, haut diplomate de l'Amérique du Sud, s'est logé une balle dans la tête ; le second, un Russe, propriétaire de mines d'or, semble s'attendre à une destinée pareille. Repoussée par l'homme qu'elle aime, Irène est devenue une coquette froide qui se venge de l'infidélité de l'un au détriment des autres. Le désir de tuer devient une folie chez elle. Elle s'appelle elle-même une morte qui revient de la tombe. Cette tombe est la cellule d'une maison de santé, où elle a été enfermée. « Je me suis exposée à tes yeux, tout entière, sans réserve. Et pas une fois tu ne m'as touchée² », tel est le reproche qu'Irène adresse à Rubek. Rubek ne voyait en Irène que le moyen de réaliser son rêve d'artiste. Il s'est enivré de sa beauté, mais il n'a pas vu qu'Irène s'offrait à lui. « L'œuvre d'abord... l'être vivant après », telle était la devise de Rubek. Irène était pour lui la personification de la pureté, le modèle idéal pour son *Jour de Résurrection* : Mais elle ne se sacrifiait pas par amour pour l'artiste, elle aimait l'homme, et aspirait vers le moment où il la prendrait dans ses bras. Ce moment ardemment désiré ne vint pas et Irène dit mélancoliquement : « Je t'ai donné mon âme jeune et vivante. Et je suis restée avec un grand vide en moi, sans âme. C'est là ce qui m'a fait mourir³. »

1. Acte I^{er}, p. 92.

2. Acte I^{er}, p. 102.

3. Acte I^{er}, p. 113.

Au second acte, nous la voyons entourée d'enfants joyeux. Elle leur parle avec une tendresse singulière. Un feu étrange dévore son cœur. Elle semble vouloir apaiser ce feu intérieur, quand elle rafraîchit ses mains dans l'eau du torrent. « Tu es torturée par une ombre, et moi, par ma conscience inquiète », lui dit Rubek. Dès que Rubek regrette sa vie passée, il se produit dans l'âme d'Irène une sorte de transformation. Elle se sent comme ressuscitée d'entre les morts. Enfin les deux amis se sont retrouvés. Auprès du torrent, ils causent de leur passé heureux, de ce qu'ils n'ont pas osé prononcer quand ils créaient l'œuvre immortelle. Irène avoue à Rubek que son amour pour la statue était une affection purement maternelle. « J'aurais dû mettre des enfants au monde... beaucoup d'enfants... de vrais enfants, et non de ceux que l'on conserve dans les sépulcres. C'était là ma vocation. Jamais je n'aurais dû te servir, poète ! » dit-elle, et elle reconnaît qu'il n'y a qu'un seul bonheur pour la femme : celui d'être mère. Son dévouement à l'artiste a été inutile, car, après avoir terminé son œuvre, il lui a tendu la main et dit : « Merci, Irène ; du fond de mon cœur, merci ! Ça a été pour moi un épisode béni¹. »

Au seuil de la tombe, Rubek et Irène veulent oublier leurs peines, et jouer comme ils jouaient aux temps de leur travail commun, au bord du lac de Taunitz. Ils jettent des fleurs et des feuilles dans le torrent et se rappellent les rêves du passé. Cette scène est imprégnée d'une poésie mélancolique : deux naufragés de la vie regrettent d'avoir manqué le bonheur, car ils ne l'ont reconnu qu'au moment où il s'enfuyait à jamais. Triste consolation que de noyer leur chagrin en des jeux enfantins. L'aurore d'un superbe lever de soleil leur souriait, quand Rubek pria Irène de le suivre et de devenir sa collaboratrice. A ce moment, ils étaient à l'apogée de leur bonheur. Maintenant, ils le pleurent auprès du torrent de la vie, qui s'enfuit, s'enfuit, et emporte leur rêve. Avant de mourir,

1. Acte II, p. 175.

Irène veut jouir d'une nuit d'été sur le haut des montagnes, d'une nuit d'oubli et de joies voluptueuses, pour dire ses adieux au monde. « L'irréparable ne nous apparaîtra que... quand nous nous réveillerons d'entre les morts¹ », dit-elle.

Au dernier acte, Rubek et Irène arrivent sur le sommet des montagnes, avant le point du jour. Ils y rencontrent Ulfheim et Maïa qui s'empressent de descendre, car une tempête s'annonce par de violentes bourrasques. Rubek et Irène ne s'aperçoivent pas du danger qui les menace, une force étrange les attire vers le sommet, vers « la cime de l'oubli ». Rubek a cru atteindre le sommet du bonheur en renonçant à l'amour d'Irène. Il reconnaît trop tard que le vrai bonheur est dans l'amour; mais « l'amour, fruit de la vie terrestre, de la vie terrestre faite de beauté, de merveille — de mystère — cet amour-là est bien mort en nous² », s'exclame Irène. Le désespoir au cœur, Rubek veut réaliser maintenant l'impossible; il veut faire revivre l'amour mort, même pour la durée d'une nuit d'été. Après avoir atteint le sommet le plus élevé de la gloire terrestre, il suit la femme qui lui montre le chemin vers le bonheur suprême. « D'abord, Irène, nous fendrons les brouillards, et puis... » — Irène : « Oui, à travers les brouillards, vers les sommets, où resplendit le soleil levant . » Par un effort surhumain, Irène et Rubek s'élèvent jusqu'aux nuages; mais au moment où ils semblent atteindre le sommet, une bourrasque détache une avalanche qui s'écroule en ensevelissant sous sa masse de neige, Irène et Rubek, pendant que le chant joyeux de Maïa s'élève de la vallée. *Pax vobiscum*, dit la diaconesse, la gardienne d'Irène, en faisant le signe de la croix. L'idéal de Rubek était une erreur et son désir de faire revivre l'amour mort, une folie.

Cette pièce, écrite par Ibsen presque à soixante-dix ans, est l'œuvre sceptique d'un vieillard, dont la vue com-

1. Acte II, p. 185.

2. Acte II, p. 215.

mence à s'affaiblir. On l'a appelée la confession du poète, et, en effet, bien des traits qui caractérisent Rubek sont empruntés à Ibsen lui-même. Rubek est l'interprète des impressions dont Ibsen doit avoir souffert dans sa vieillesse. Ibsen aussi a sacrifié toute son existence à son œuvre ; comme Rubek, il fut en première ligne artiste et seulement en seconde ligne homme. A l'apogée de sa gloire, il se demanda peut-être si les sacrifices valent vraiment leur prix. Ce qui nous frappe surtout, c'est qu'il envisage les problèmes de la vie presque à la légère. Le mariage qui, jusqu'ici, fut le sujet de problèmes dramatiques pour lui, est presque ridiculisé dans ce drame. Ibsen semble vouloir dire que les complications tragiques sont inutiles pour constituer le bonheur des époux qui ne s'entendent pas. Ils peuvent faire cesser leur désaccord par la séparation sans larmes et sans bruit.

L'étrangeté des deux personnages féminins complique leur analyse. Maïa semble être une apparition toute nouvelle dans le théâtre d'Ibsen. En réalité, il n'en est rien. Elle appartient au groupe de celles qui ont pour aïeule Régine (*les Revenants*). L'égoïsme domine en elle de sorte qu'elle ne veut pas prendre au sérieux les choses qui pourraient l'empêcher de jouir de la vie. Nous trouvons dans Maïa l'égoïsme de Régine, la frivolité de Fanny Wilton et le désir de vivre de Hedda Gabler. A ce mélange, se joint une légèreté de caractère qui ne connaît pas de scrupules. Elle n'aime dans l'homme que la force brutale et non les facultés intellectuelles.

Irène n'est pas une nouvelle apparition non plus. Elle est la dernière Valkyrie qui pousse l'homme à faire des exploits. Mais elle n'a pas la vigueur d'une Hjoerdis, ni la noblesse d'âme d'une Svanhild, ni la pureté d'une Agnès. Elle n'a pas non plus l'héroïsme de Rebecca West qui cherchait la mort pour assurer à son héros la victoire. Irène Sartow est une Valkyrie moderne qui, tout en aspirant à un idéal sublime, reste attachée à la terre par ses instincts.

CONCLUSION

Comme nous l'avons indiqué dans notre préface, nous nous sommes proposé de trouver l'argument fondamental au sujet de la question féministe dans le théâtre d'Ibsen. Étant donné qu'Ibsen a la réputation d'être un féministe ardent, nous avons voulu prouver, par notre étude, qu'il n'est pas de ceux qui réclament pour la femme les droits de l'homme.

Pour connaître le fond de la pensée ibsénienne, nous avons fait un court exposé de la philosophie d'Ibsen, telle qu'elle est contenue, en général, dans son théâtre¹. Au fond, la doctrine ibsénienne nous démontre que l'individu tend à son suprême développement et qu'une loi occulte le force à réaliser en même temps l'idéal de la collectivité. La femme elle-même ne peut se soustraire à cette loi et la question féministe, dans presque tous les drames, est contenue dans cette formule.

Dans le premier groupe des drames (de *Catilina* aux *Soutiens de la Société*) elle existe déjà sous une forme vague. Dès le début, il s'agit de la lutte entre l'égoïsme et l'altruisme, représentée par deux genres de femmes. Déjà, tout au commencement, les femmes altruistes remportent la victoire. Aurélie est vaincue en apparence, mais en réalité, c'est elle qui triomphe de la femme égoïste. Furia a voulu la damnation de Catilina, Aurélie le sauve et par son amour dévoué, elle lui assure le pardon divin. Cette lutte se poursuit dans *Une Fête à Solhaug* et dans *les Guerriers à Helgeland*, et se termine de la même façon. Il semble que ce thème soit abandonné

1. Voir notre introduction, p. 15-17.

dans les six drames suivants. Le couple féminin qui représente l'altruisme et l'égoïsme a disparu. Les héroïnes de *la Comédie de l'Amour* jusqu'à *Empereur et Galiléen* appartiennent presque sans exception au genre des Aurélie. Hélène et Makrina font renaître le même couple sous une forme nouvelle. Dans ce drame, la femme altruiste ne lutte plus pour obtenir le cœur d'un homme, mais pour l'attirer vers la vertu et pour se sacrifier avec lui à la collectivité.

Dans le second groupe de ses drames (des *Soutiens de la Société* à *Rosmersholm*), Ibsen semble faire une campagne en faveur de l'individualité féminine. Mais il faut se rappeler que les héroïnes de ce groupe ne tendent à leur perfection individuelle que pour en faire profiter la collectivité. (Il faut exclure *le Canard sauvage* qui représente le scepticisme dans le théâtre d'Ibsen.)

La lutte entre l'égoïsme et l'altruisme renaît plus vigoureuse dans le dernier groupes des drames. (De *Rosmersholm* à *Quand nous nous réveillerons d'entre les Morts*.) Rebecca s'élève contre Félicie, Hedda contre Théa, Hilde contre Aline, etc. Le résultat de leur lutte est toujours le même. Les altruistes remportent la victoire sur les égoïstes. Mais le point sur lequel nous voulons attirer l'attention, c'est que les fortes individualités tendent à leur perfection et que leur tendance coïncide avec l'intérêt de la collectivité.

L'individu, quand il est dominé par ses instincts, est incapable de réaliser son idéal. Ibsen l'a prouvé par d'innombrables exemples. Dès que la femme ne domine plus ses passions, le but qu'elle s'était proposé d'atteindre lui échappe¹. D'après le premier groupe des drames, il semble que la femme doive toujours rester soumise à l'homme. Celui-ci peut développer ses facultés en pleine liberté, tandis que la femme, en tant qu'épouse et mère, est soumise à ses instincts. Mais Ibsen a reconnu qu'il y a dans la femme les facultés suffisantes pour qu'elle

1. Voir p. 80-82.

devienne un soutien de la société. Il le faisait déjà dire dans son drame de jeunesse *Madame Inger à Ostraat*, par Nils Lykke : « Car j'ai la certitude que rien au monde n'est plus puissant qu'une femme, quand sa main sait montrer à un homme la route que Dieu a marquée. »

La femme suivra toujours sa nature, son désir premier sera de vivre pour l'homme qu'elle aime et de donner la vie à des enfants. Mais pourquoi ne peut-elle pas atteindre son suprême développement moral et devenir libre, tout en suivant sa destination naturelle ? se demande Ibsen. Il énonça cette idée sous une forme précise, dans un discours qu'il fit, le 14 juin 1885, à la Société des Ouvriers de Drontheim, et à propos d'une fête, le 26 mai 1898, à la Société féministe norvégienne. Ibsen dit : « Ce sont les femmes qui résoudront la question de l'humanité ; elles le feront en tant que mères. Et c'est seulement en qualité de mères qu'elles réussiront. C'est en cela que consiste la grande tâche à remplir par les femmes. »

Dans le second groupe de ses drames, Ibsen essaye de concilier la destinée naturelle de la femme et sa tendance à l'émancipation. Comment la femme peut-elle se développer à un degré tel qu'elle exercera une influence prépondérante dans la société ? se demande-t-il. Ibsen veut que la femme soit délivrée de l'esclavage de la morale traditionnelle et de l'empire de ses instincts. Mais, il doute qu'elle soit capable de réaliser cet idéal¹.

Dans le dernier groupe des drames, il y a une scission. Jusqu'au *Petit Eyolf*, Ibsen développe ses pensées logiquement et semble arriver à une conclusion. Une contradiction s'élève à partir de ce drame. Les deux derniers drames ne s'accordent pas avec ceux qui les précèdent. On pourrait dire qu'Ibsen semble avoir trouvé la solution du problème féministe sous la forme la plus idéale dans *Rosmersholm*. Ses doutes sur la dignité de la femme ont disparu. Sans le vouloir, Rebecca a adopté une morale

1. Voir p. 143-153.

sévère qui détruit en elle les passions viles. Mais Rebecca, telle qu'elle est, ne peut être le soutien de la société dont rêve Ibsen. Elle s'est dégagée de ses instincts primitifs ; mais, dans cette lutte, son individualité s'est affaiblie ; « elle a perdu la faculté d'agir », par conséquent, elle ne pourra dominer. Toutes les facultés féminines qui faisaient douter Ibsen de la dignité de la femme, disparaissent avec Rebecca. Sa mort est le triomphe de la croyance ibsénienne à la possibilité d'ennobler l'humanité. Tout ce qui fait obstacle à la réalisation de l'idéal collectif doit être anéanti. La même pensée prédomine dans *la Dame de la Mer*. Ellida choisit en liberté le sort de se dévouer. Jusqu'ici, la croyance de l'auteur à la bonté primitive de la nature féminine semble triompher. Mais l'ombre de Rebecca West apparaît, et ses penchants vicieux renaissent dans Hedda Gabler. Pourtant, elles n'ont aucune vigueur et s'anéantissent elles-mêmes, car les puissances antagonistes sont trop fortes ; une loi occulte veut que tous collaborent à l'œuvre de l'humanité. Même la forte individualité de Hilde Wangel est vaincue par la morale austère de cette loi, et le même phénomène se produit pour Rita Almers. Dans *le Petit Eyolf*, Ibsen indique à la femme, sous une forme précise, le chemin qu'elle doit suivre. Il faut qu'elle marche vers les hauteurs, vers les étoiles, pour atteindre le but suprême, l'idéal de Rosmersholm : se sacrifier à l'humanité et ennoblir les hommes.

Nous avons vu que cette idée s'est développée peu à peu. Dans *Brand*, elle a été proclamée et elle existe à l'état flottant dans *la Maison de Poupée*, prend une forme plus précise dans *Un Ennemi du Peuple*, subit une sorte de crise dans *le Canard sauvage*, brille d'une beauté éclatante dans *Rosmersholm* et *Hedda Gabler* et arrive à l'apogée de son évolution dans *le Petit Eyolf*. Dans ce drame, les moyens qu'Ibsen indique à la femme pour réaliser sa tâche sont ceux qu'il a exigés des autres héroïnes : il faut que la femme se dégage de ses instincts primitifs. Rita a fait ce miracle, elle s'est délivrée de sa

nature et atteindra les hauteurs qu'Ibsen lui a montrées.

Quelle est alors la femme qui est capable d'être un soutien de la société? Au contraire des féministes, Ibsen répond que ce n'est pas la femme qui veut exercer une profession masculine et s'emparer des droits de l'homme, mais c'est l'épouse et la mère qui règne dans le domaine de l'esprit et du sentiment, c'est la femme idéale, aux instincts nobles, qui régnera sur l'humanité par la puissance de sa vertu.

Une scission se produit dans la pensée d'Ibsen à partir du *Petit Eyolf*. S'il s'était arrêté ici, on aurait pu trouver aisément l'argument fondamental de la question féministe. On aurait pu croire qu'Ibsen voyait dans la femme un individu capable de se développer librement, de façon à devenir non seulement un soutien de la société, mais son directeur moral. Mais les derniers drames démentent une telle conception. Ibsen semble avoir pensé à la fin que son rêve d'ennobler l'humanité n'est qu'une chimère. La réalité s'oppose à son idéal. Il donne une conclusion sceptique dans ses derniers drames. Dans *Jean Gabriel Borkmann* et *Quand nous nous réveillerons d'entre les Morts*, la femme est dominée par sa nature et ne songe guère à la réalisation d'un but suprême. Comment des femmes telles que Fanny Wilton, Irène et Maïa peuvent-elles prétendre devenir des soutiens de la société? se demande Ibsen. La femme aura encore un long chemin à faire avant d'arriver à la hauteur où il désire la voir.

Toutes les héroïnes ibséniennees échouent dans leur poursuite dès qu'elles s'abandonnent à leur nature. Ibsen leur indique le chemin vers la liberté, mais la vraie femme reste attachée aux instincts primitifs qu'elle ne peut pas ennobler. Par conséquent, l'argument fondamental de la question féministe dans Ibsen est celui-ci : « En tant que soumise à sa nature, la femme ne sortira pas d'esclavage. »

L'œuvre réformatrice d'Ibsen consiste dans la révolution de l'esprit qu'il a voulu provoquer; quelques paroles de Stockmann, dans *Un Ennemi du Peuple*, caractérisent

le mieux la tâche qu'il s'était proposée : « Ça n'a aucune importance qu'une société mensongère soit minée ! Il faut l'anéantir, je le répète. Il faut faire disparaître, comme des animaux nuisibles, tous ceux qui vivent dans le mensonge. Vous finirez par pestiférer tout le pays ; vous arriverez à ce que le pays entier mérite d'être anéanti ! Et si le mal en arrivait à ce degré, je dirais dans toute la sincérité de mon cœur : Que tout le pays soit anéanti ! Que tout ce peuple disparaisse. »

Jetons un regard rétrospectif sur l'ensemble des drames ibsénien, et nous verrons défiler devant nos yeux un nombre infini d'héroïnes qui poursuivent la tâche d'attirer l'homme vers la beauté vers les hauteurs suprêmes de la morale. Les Hjoerdis, Svanhild, Agnès, Solveig, Lona, Hélène, Pétra, Rebecca, Théa, Hilde, Ella, Irène forment un cortège qui marche vers les hauteurs. Elles portent la bannière de la liberté, mais leur marche est enveloppée de ténèbres. Beaucoup d'entre elles se perdent dans l'obscurité, prennent un faux chemin et périssent pitoyablement. Une lumière mystérieuse brille dans le lointain, où le pays sacré les attend ; c'est la parole des apôtres de l'humanité des « tirailleurs isolés aux avant-postes ». Quelques-unes arrivent au but suprême, mais elles n'ont pas la force de se maintenir à cette hauteur vertigineuse. Mais une nouvelle race humaine naîtra qui réalisera le but suprême qu'Ibsen lui a montré.

L'espoir d'Ibsen se porte vers l'avenir et son mérite est d'avoir allumé sur les hauteurs une lumière qui éclaire le chemin de ceux qui marchent dans les ténèbres.

VU ET ADMIS A SOUTENANCE

LE 30 AVRIL 1912

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

A. CROISSET.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER

*Le Vice-Recteur
de l'Académie de Paris,
L. LIARD.*

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	V
INTRODUCTION	I

PREMIÈRE PARTIE

Le Problème du Féminisme dans Ibsen.

Furia, Aurélie	21
Inger Gyldenloeve, Eline	24
Margit, Signe	33
Alfhild, Ingeborg.	40
Hjoerdis, Dagny	44
Svanhild.	54
Margarete, Ragnhild, Inga, Ingebjoerg	62
Agnès	65
Åase, Solveig.	80
Selma.	75
Héléna, Makrina.	77

DEUXIÈME PARTIE

Le Droit individuel de la Femme.

Lona Hessel, Betty, Marthe, Dina Dorp.	82
Nora, Christine Linde.	92
Hélène Alving, Régine	106
Pétra, Mme Stockmann.	117
Hedwige, Gina, Berthe Soerby	120

TROISIÈME PARTIE

La Soumission de l'Individu à l'Idéal collectif.

Rebecca West.	134
Ellida, Bolette, Hilde.	144

Hedda Gabler, Théa, Julie Tesman.	156
Hilde, Aline	170
Rita, Asta	179
Ella Rentheim, Gunhild, Fanny Wilton	185
Irène, Maïa.	192
CONCLUSION.	200

